معاصر ادب کے پیش رو

محمد حسن

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی

اشتراک

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی

Maasir-e-Adab ke Pesh Rau
by
Mohd. Hasan
Rs.70/-

صدر دفتر

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025 ☎ 011-26987295

Email: monthlykitabnuma@gmail.com

شاخیں

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، جامع مسجد دہلی۔110006 ☎ 011-23260668

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنس بلڈنگ، ممبئی۔400003 ☎ 022-23774857

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ۔202002 ☎ 0571-2706142

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، بھوپال گراؤنڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی۔110025 ☎ 011-26987295

قومی اردو کونسل کی کتابیں مذکورہ شاخوں پر دستیاب ہیں

سنہ اشاعت: 2011 تعداد: 1100 قیمت: -/70 روپے

ISBN :978-81-7587-463-3 سلسلۂ مطبوعات: 1369

ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، فروغ اردو بھون FC-33/9، انسٹی ٹیوشنل ایریا، جسولہ، نئی دہلی۔110025

فون نمبر: 49539000 فیکس: 49539099

ای میل: urducouncil@gmil.com ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in

طابع: سلاسار امیجنگ سسٹمس آفسیٹ پرنٹرز، C-7/5 لارینس روڈ انڈسٹریل ایریا، نئی دہلی۔110035

اس کتاب کی چھپائی میں 70 GSM TNPL Maplitho کاغذ کا استعمال کیا گیا ہے۔

معروضات

قارئین کرام! آپ جانتے ہیں کہ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ایک قدیم اشاعتی ادارہ ہے، جو اپنے ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ آج بھی سرگرم عمل ہے۔ 1922ء میں اس کے قیام کے ساتھ ہی کتابوں کی اشاعت کا سلسلہ شروع ہو گیا تھا جو زمانے کے سرد و گرم سے گزرتا ہوا آگے کی جانب گامزن رہا۔ درمیان میں کئی دشواریاں حائل ہوئیں، نامساعد حالات سے بھی سابقہ پڑا مگر سفر جاری رہا اور اشاعتوں کا سلسلہ کلّی طور پر کبھی منقطع نہیں ہوا۔

اس ادارے نے اردو زبان و ادب کے معتبر و مستند مصنّفین کی سیکڑوں کتابیں شائع کی ہیں۔ بچوں کے لیے کم قیمت کتابوں کی اشاعت اور طلبا کے لیے ''درسی کتب'' اور ''معیاری سیریز'' کے عنوان سے مختصر مگر جامع کتابوں کی تیاری بھی اس ادارے کے مفید اور مقبول منصوبے رہے ہیں۔ ادھر چند برسوں سے اشاعتی پروگرام میں کچھ تعطل پیدا ہو گیا تھا جس کی وجہ سے فہرست کتب کی اشاعت بھی ملتوی ہوتی رہی مگر اب برف پگھلی ہے اور مکتبہ کی جو کتابیں کمیاب بلکہ نایاب ہوتی جارہی تھیں شائع ہو چکی ہیں۔ زیر نظر کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔ اب تمام کتابیں مکتبہ کی دلی، ممبئی اور علی گڑھ شاخوں پر دستیاب ہیں اور آپ کے مطالبہ پر بھی روانہ کی جائیں گی۔

اشاعتی پروگرام کے جمود کو توڑنے اور مکتبہ کی ناؤ کو بھنور سے نکالنے میں مکتبہ جامعہ بورڈ آف ڈائرکٹرس کے چیئرمین اور جامعہ ملیہ اسلامیہ کے وائس چانسلر جناب نجیب جنگ (آئی اے ایس) کی خصوصی دلچسپی کا ذکر ناگزیر ہے۔ موصوف نے قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے فعّال ڈائرکٹر جناب حمید اللہ بھٹ کے ساتھ (مکتبہ جامعہ لمیٹڈ اور قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کے درمیان) ایک معاہدے کے تحت کتابوں کی اشاعت کے معطّل شدہ عمل کو نئی زندگی بخشی ہے۔ اس سرگرم عملی اقدام کے لیے مکتبہ جامعہ کی جانب سے میں ان صاحبان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ امید ہے کہ یہ تعاون آیندہ بھی شاملِ حال رہے گا۔

خالد محمود

منیجنگ ڈائرکٹر، مکتبہ جامعہ لمیٹڈ

انتساب

خلوص اور احترام کے ساتھ

محترمہ محمودہ احمد علی شاہ

کی نذر

ع اتنے احسان کہ گنواؤں تو گنوا نہ سکوں

۱۳ دسمبر ۸۲ء   محمد حسن

فہرست

ضمیمہ

دیباچہ

۱۹۵۵ء میں جب میرا کتابچہ "اُردو ادب میں رومانوی تحریک" شائع ہوا تو مجھے گمان بھی نہیں تھا کہ رومانویت کا سلسلہ اتنی مدت تک اور اس رنگارنگی کے ساتھ جاری رہے گا۔ میں رومانویت کو آثارِ قدیمہ میں شامل کر کے مطمئن ہو گیا تھا۔ دراصل یہ کتابچہ بھی ایک مجوزہ کتاب کا باب تھا۔ خیال یہ تھا کہ پہلا باب رومانویت پر ہوگا جس نے اُردو ادب کو ہیئت اور تخیل، فکری تصورات اور تمثالی پیکروں سے روشناس کرایا، کلاسیکیت کی ضابطہ بندی کو توڑ کر صورت گری کا نیا اسلوب بخش دیا اور جذباتیت، تخیل پرستی، نرم و نازک احساسات کی لطافت سے ایک ایسا آئینہ خانہ سجادیا جس میں حُسن تو تھا صلابت اور توانائی نہ تھی، ارمان اور خواب تو تھے مگر ماورائیت کی سطح سے اُتر کر حقیقت کی ٹھوس سرزمین تک نہیں پہنچے تھے۔

اس مجوزہ کتاب کا دوسرا باب حقیقت نگاری کی روایت پر لکھا جانا تھا اور تیسرا طویل باب اس رومانویت اور حقیقت نگاری کو ملا کر ترقی پسند ادب کے نئے تجربے پر لکھا جانا تھا۔ یہ دونوں ابواب لکھے ہی نہیں گئے اور پہلا باب ہی الگ کتابچے کی شکل میں چھپ گیا۔ اربابِ نظر نے میری ہمت اور حوصلے سے بڑھ کر پذیرائی کی اور بات رفت گذشت ہو گئی۔

۱۹۶۰ء کے اردگرد ترقی پسند تحریک کے اصول و نظریات پر سوالیہ نشان لگائے جانے لگے اور "جدیدیت" کے نام سے جو لہر اُبھری اس میں تخیل، جذبہ، ہیئت پرستی اور انفرادیت کے اظہار کی بہت سی ایسی شکلیں نظر آنے لگیں جو رومانویت سے بہت کچھ ملتی جلتی تھیں۔ یہی نہیں خود ترقی پسند ادب کے بھی زیادہ تر وہی عناصر مقبول ہوئے جن میں رومانوی آہنگ غالب تھا یا اس آہنگ کو شاعر کی شخصیت اپنے تجربے اور عرفان سے کوئی لطیف حقیقت پسندانہ موڑ دینے میں کامیاب ہو سکا تھا۔ چنانچہ مسئلہ یہ تھا کہ رومانیت کو کس حد تک عمرانی معنویت اور نئی حسیت دی جا سکتی ہے اور اسے حقیقت نگاری سے کس حد تک ہم آہنگ کیا جا سکتا ہے، تخیل اور جذبے کے رنگ محل حقیقت نگاری کے سنگین مرقعوں کے

کس حد تک متحمل ہو سکتے ہیں اور حقیقت نگاری برہنہ گوئی محض پروپگینڈہ یا نرا نظریہ بن کر رہ جانے سے کس حد تک روکی جاسکتی ہے اور حسیت کس حد تک زندہ شعری تجربے میں ڈھل سکتی ہے۔

اس سوال کے جواب کی تلاش نے ان شاعروں اور ادیبوں کی کاوشوں تک رہبری کی جو رومانویت کی ہلکی پھلکی لطافت کو عمرانی معنویت سے بوجھل کرکے اسے نیا جمالیاتی پیکر عطا کرنے کی مہم میں پیش پیش تھے۔ زیرِ نظر مضامین انھی ادیبوں اور شاعروں کی کاوشوں کا جائزہ ہے۔ موضوع تفصیل طلب ہے لیکن موجودہ کتاب کی ضخامت میں اس سے زیادہ تفصیل ممکن نہیں البتہ اس سے معاصر ادب تک پہنچنے کی کئی منزلیں آسان ہو جائیں گی جو حضرات میری دوسری کتابیں 'شناسا چہرے' اور 'جدید اردو ادب' پڑھ چکے ہیں انھیں اردو ادب میں رومانوی تحریک اور زیرِ نظر کتاب کے تسلسل میں دیکھیں گے تو شاید تصویر زیادہ واضح ہو سکے گی۔ اس طرح معاصر ادب کی سرحدوں تک میرا سفر تمام ہوا۔ مجھے احساس ہے کہ اس کتاب میں روش صدیقی، اختر انصاری، اختر شیرانی، راشد، منٹو، پرویز شاہدی اور اختر الایمان پر الگ سے مضامین شامل ہونے تھے اور جاں نثار اختر پر بھی دوبارہ لکھنا تھا مگر یہ کسی اور وقت کے لیے اُٹھا رکھتا ہوں۔

آخر میں چند ایسے مضامین بھی شامل کرائے گئے ہیں جو براہِ راست اس موضوع سے متعلق تو نہیں ہیں مگر پس منظر کے طور پر مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔

محمد حسن

پروفیسر اُردو
جواہر لعل نہرو یونی ورسٹی
نئی دلی ۱۱۰۰۶۷

۱۳ر دسمبر ۱۹۸۲ء

جوش ملیح آبادی

ایک عہد آفریں شخصیت

جوش ملیح آبادی کے انتقال سے اردو ادب کے ایک اہم دور کا خاتمہ ہوگیا۔ جوش کی شاعری کو پیغمبرانہ منصب عطا کرنے والے شاعر کی آواز کہا جا سکتا ہے۔ یہ آواز اقبال سے مختلف ہوتے ہوئے بھی اسی قبیل کی آواز ہے۔ جبران کی شاعری کی طرح جوش کی شاعری میں جلتے ہوئے جنگلوں کا شور ہے۔ جو شاعری کو نرم آوازوں کا فن جانتے ہیں، انھیں اس نئی فضا سے مانوس ہونے میں دیر لگے گی لیکن، اس فضا میں دماغ اور احساس پر چھا جانے والی توانائی ضرور محسوس ہوگی۔

غالب سے قطع نظر جس نے اپنی شاعری کو انسان کی فکری اور حسیاتی جستجو کا وسیلہ اور انسان اور کائنات کے رشتے کی تفہیم کا ذریعہ بنا لیا جوش سے پہلے کی تمام شاعری چکبست اور اقبال کے استثنا کے ساتھ چھوٹی موٹی ذاتی حقیقتوں کی شاعری ہے اس میں اصغر بھی ہیں جنھوں نے تصوف کو جمالیاتی لفظیات کو سمیٹ کر اردو غزل سے حزنیہ لے کو دیس نکالا دینے کی کوشش کی مگر یہ نجی احساس کی نہیں ذہن کی شاعری ہو کر رہ گئی اقبال نے البتہ اسے نئی توانائی سے مالا مال کر دیا اور یہ توانائی انسان کے اس عظیم الشان تصور سے آئی جو انھیں فلسفے سے ملا اور جسے انھیں جہد حیات کی آمیزش سے زیادہ عملی اور زیادہ حوصلہ افزا بنا دیا مگر اقبال فوق البشر کے شاعر ہیں بشر کے شاعر نہیں ان کے ہاں پیغمبروں کی تصویریں ہیں انسان کی نہیں ان کی نظموں میں تصورات کے ڈھانچے ہیں دل کی دھڑکنیں کم ہیں۔ اقبال توانائی اور طاقت کی پرستش میں گوشت پوست کے انسان کو بڑی حد تک فراموش کر بیٹھتے ہیں اور اسی لیے ان کی شاعری حوصلہ تو دیتی ہے مگر دل کے نازک تاروں کو بہت کم چھوتی ہے۔ مکمل مساوات سکھانے والے مذہب کے علمبردار ہوتے ہوئے بھی وہ بشر اور فوق البشر کے درجے

قائم کرکے "اسلامی برہمنیت" کے موجد ہونے کے الزام سے مکمل طور پر بری نہیں کیے جا سکتے۔

جوش ملیح آبادی اقبال کے بعد کے دور کے سب سے بڑے شاعر ہیں مگر صرف بڑے شاعر ہیں۔ بڑے مفکر نہیں۔ شیلے کے بارے میں کسی نے کہا تھا کہ جب وہ غور و فکر کے کوچے میں قدم رکھتا ہے تو بالکل بچہ بن جاتا ہے۔ وہی حال جوش کا ہے جو فکر کے نہیں احساس اور سرمستیٔ احساس کے مبلغ ہیں، اسی لیے بلند آہنگی ان کا آرٹ اور "حرفِ آخر" ان کی ناکامی ہے۔ جوش زندگی کو محسوس کرتے ہیں، اس کے بارے میں سوچ نہیں سکتے لیکن زندگی کو محسوس کرنے اور احساس کے ذریعے حقیقتوں اور تجربوں تک پہنچنے کی صلاحیت میں ان کا کوئی مقابل نہیں۔

جوش عصری حسیت کو بدلنے والے شاعر ہیں۔ رومانی دکھ درد سے نڈھال، عشق و عاشقی کے سوز سے سلگتی ہوئی شاعری کو جوش نے جگمگاتی ہوئی توانائی بخشی جیسے اچانک کسی نے بند کمرے کے سارے دروازے کھول دیے ہوں اور سورج کی آنکھیں خیرہ کر دینے والی روشنی اور تازہ ہوا کے ساتھ شور و غل تھوڑا سا گرد و غبار اور چاروں طرف بکھری ہوئی زندگی کا رنگ و آہنگ بھی اچانک کمرے میں گھس آیا ہو۔ باہر کی دنیا کی یہ دراندازی حالی اور ان کے ساتھیوں کی شاعری سے مختلف ہے۔ یہاں سماج شخصیت سے الگ نہیں ہے، ملک ذات سے علاحدہ نہیں ہے۔

جوش شاعرِ انقلاب کہے گئے۔ ان کی شاعری کے خطیبانہ لہجے پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا۔ اعتراض بھی کیے گئے۔ ان کی شاعری کا بیانیہ حصہ معرضِ عتاب میں بھی آیا اور اس کی تعریف بھی ہوئی۔ حقیقت یہ ہے کہ جوش انقلاب تک بھی محض سرمستیٔ احساس کی راہ سے پہنچے ہیں۔ اس میں فکر اور فلسفہ، سیاست یا حبِّ وطن کو کم دخل ہے جوش کے اس مزاج کو زیادہ دخل ہے جو آزادانہ زیست کرنا چاہتا ہے اور اس راہ کی ساری بندشوں کو پارہ پارہ کرنا چاہتا ہے۔ جس طرح بائرن کے لیے یونان جنگِ آزادی میں حصہ لینا اس کی رومانوی سرمستی کا تقاضا تھا جو مجبور رہ کر زندہ رہنے سے منکر تھی اسی لیے جوش کا آزادیٔ وطن کا تصور اور انقلابی آہنگ ان کی سربلندی کا تقاضا ہے۔ یہ اجتماعیت کی نہیں ان کی رچی بسی ہوئی انفرادیت کی آواز ہے جو ہر جبر کے خلاف ٹکرانے کو للکارتی ہے اور ہر مجبوری کے خلاف علمِ بغاوت بلند کرتی ہے خواہ یہ مجبوری سیاسی غلامی کی شکل میں سامنے آئے، خواہ مذہبی کٹرپن کی شکل میں، خواہ اخلاقی احتساب اور سماجی بندشوں کی شکل میں، خواہ اقتصادی نابرابری اور طبقاتی لوٹ کھسوٹ کی شکل میں۔

دراصل جوش ۱۹۰۵ء تک کے اقبال کا تکملہ ہیں۔ ہندستان کا قومی ترانہ لکھنے والا اقبال اگر اسی رنگ و آہنگ کو لے کر اور آگے بڑھتا تو اس کی شاعری جوش سے زیادہ مختلف نہ ہوتی۔ وہی حبِ وطن کا جوش، وہی آزادی کی تڑپ، وہی سربلندی کی آرزو، وہی جہد و عمل کی لگن یہاں بھی موجود ہے۔ جوش ملیح آبادی نے شاعرانہ ولولے

اور جذبے کی سرمستی کا البتہ اضافہ کر دیا۔ اقبال عقل پر عشق کو ترجیح دیتے ہیں، جوش عقل کو عشق پر مگر جو والہانہ پن اور جذباتیت جوش کے ہاں ہے وہ اقبال کے یہاں نہیں اور یہ جوش کی کامرانی نہیں کمزوری ہے۔ لیکن کیا کیجیے جوش تفکر کے نہیں، جذبے کے شاعر ہیں اور اسی بنا پر ان کے لفظ ایٹمی توانائی کے مرکز ہیں جہاں سے برقی رَو اٹھ کر ساری فضا میں بکھرتی نظر آتی ہے بلکہ پوری فضا کو برما کر دیتی ہے۔ اتنی روشنی سے نہیں جتنی گرمی اور حرارت سے اور ان وسائل سے جوش نے شاعری ہی کی نہیں عصری حسیت کا رنگ و آہنگ بدل دیا۔ ایٹمی توانائی سے لبریز ان چند الفاظ کو دیکھیے:

قسم اس تیر کی چلتا تھا جو چشکی سے ارجن کی — قسم میدان میں گاتی ہوئی تلوار کی دھن کی
قسم اس جوش کی جو ذوبتی نبضیں ابھارے گا — کہ اے ہندوستاں، جس وقت تو مجھ کو پکارے گا

مری تیغِ رواں باطل کے سر پر جگمگائے گی
ترے ہونٹوں کی جنبش ختم بھی ہونے نہ پائے گی

تجھ کو یقیں نہ آئے گا اے داغی۔ غلام — میں جا کے مقبروں میں سُناؤں اگر کلام
محو و موت سے حیات کے چشمے ابل پڑیں — قبروں سے سر کو پیٹ کے مردے نکل پڑیں
تو چپ رہا، زمیں ہلی، آسماں ہلا — تجھ سے تو کیا خدا سے کروں گا میں یہ گلا
ان بزدلوں کے حسن پہ شیدا کیا ہے کیوں — نامرد قوم میں مجھے پیدا کیا ہے کیوں

کیا ہند کا زنداں کانپ رہا ہے گونج رہی ہیں تکبیریں
اکتا گئے ہیں شاید کچھ قیدی اور توڑ رہے ہیں زنجیریں
دیواروں کے نیچے آ آ کر یوں جمع ہوئے ہیں زندانی
سینوں میں تلاطم بجلی کا آنکھوں میں جھلکتی شمشیریں
آنکھوں میں گدا کی سرخی ہے بے نور ہے چہرہ سلطاں کا
تخریب نے پرچم کھولا ہے سجدے میں پڑی ہیں تعمیریں
سنبھلو تو وہ زنداں گونج اٹھا جھپٹو کہ وہ قیدی چھوٹ گئے
اٹھو کہ وہ بیٹھیں دیواریں، دوڑو کہ وہ ٹوٹی زنجیریں

سنو اے بستگانِ زلفِ گیتی — صدا کیا آ رہی ہے آسماں سے
کہ آزادی کا ایک لمحہ ہے بہتر — غلامی کی حیاتِ جاوداں سے

نوجوانو خون جینے کے لیے تھوڑا سا خون — خون کی پیاسی ہے مدت سے وطن کی سرزمیں
اب اگر پوچھے کوئی تم سے کہ ہیں جانیں عزیز — یک زباں مل کر پکارا اٹھو 'نہیں' ہرگز نہیں

یہ تاب مقاومت، مقابلے کی بھرپور قوت اور سربلندی کی خاطر بے خوفی کا آہنگ اردو میں پہلی بار ابھرا تھا۔ یہ کہنا بے جا نہ ہوگا کہ اردو میں سیاسی شاعری کا صحیح معنوں میں آغاز جوش سے ہوتا ہے۔ شبلی، چکبست اور اقبال اس کا پیش لفظ تھے۔ سرسید احمد خاں کے مفاہیم سے اردو ادب جوش سے پہلے مکمل طور پر روگردانی نہیں کر سکا۔

مگر جوش کے اس انقلابی آہنگ کو سمجھنے کے لیے ان کے مزاج اور کردار کی سمجھ ضروری ہے جوش کی انقلابی آن بان ان کی افتاد طبع کا نتیجہ ہے اور یہ افتاد طبع بڑھی ہوئی حسن جمال اور حسن سے پیدا ہونے والی لذت سے والہانہ وابستگی سے پہچانی جا سکتی ہے۔ ان معنوں میں ان کی انقلابیت تعمق اور تفکر کا نہیں، اشتعال کا نتیجہ ہے اور یہ اشتعال ان رکاوٹوں اور مجبوریوں کے خلاف ہے جو انھیں اپنی آرزوؤں کی تکمیل سے روکتی ہیں وہ انقلاب اس لیے چاہتے ہیں کہ ان کی ذات تکمیل پذیر ہو سکے ان کی خواہشیں پوری ہو سکیں، وہ جی بھر کر حسن کی لذتوں سے سیراب ہوں آسمانوں کی وسعتوں میں پرواز کریں۔ اس اعتبار سے ان کے تصور انقلاب پر انارکزم کی پرچھائیاں واضح طور پر دیکھی جا سکتی ہیں انارکزم کی کمزوری یہ ہے کہ وہ حال سے شدت کے ساتھ ناآسودگی تو محسوس کرتا ہے اور اسے ہر قیمت پر بدلنا بھی چاہتا ہے، شکست و ریخت سے نہیں گھبراتا اور پرانی بنیادوں کو خون کی قیمت ادا کر کے بھی ڈھا دینے پر اصرار کرتا ہے مگر اس تخریب کے بعد اس کے ذہن میں کسی نئی تعمیر کا مثبت خاکہ نہیں ہوتا وہ اپنی ذات کو رہبر بنا کر صرف ذاتی آسودگیوں پر جذباتی اور تصوراتی جنت تعمیر کرتا رہتا ہے۔ اسی لیے تعجب نہیں ہے کہ جوش کے ہاں تصور انقلاب میں تخریبی عنصر زیادہ نمایاں ہے۔ خون، موت، آندھی، قتل و غارت، لوٹ، اس کے مقابلے میں انقلاب کے مثبت پہلوؤں کا ذکر کم ہے اور انقلاب کے بعد کی خوشگوار زندگی کا تصور شاذونادر۔

اس کمزوری کے باوجود جوش کے اس ادبی کارنامے کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا کہ انھوں نے اردو شاعری کا لب و لہجہ بدل دیا۔ اقتدار کی ہم زبانی یا سماجی اصلاح کی پیوند کاری یا دبی دبی سی قوم پرستی کی جگہ پر ایک مردانہ آواز گونجی جس نے جرأت کو للکارا احساس کو گرمایا اور لفظوں کو قوت اور توانائی سے منور کر دیا۔ فضا کی یہ تبدیلی محض انقلابی آہنگ ہی کی حد تک نہیں رہی، جوش نے اردو شاعری کے ہیرو کا تصور ہی بدل ڈالا۔ اب یہ کردار فانی کے غم زدہ مرد مجبور کا کردار تھا نہ اصغر کے صوفی صافی کا، نہ اختر شیرانی کی سلمیٰ پر مرنے والے عاشق مزاج کا، جسے تڑپنے میں مزا آتا ہے۔ جوش کی شاعری کا ہیرو جارحانہ انداز رکھتا تھا وہ زندگی کی برکتوں سے پیار کرنے والا اور ان کو چھین لینے والا کردار تھا جس میں ناپسندیدگی کے عناصر بھی تھے، سوز و گداز کی کمی بھی تھی، مگر نشاط و سرمستی، لذت پرستی اور جارحانہ توانائی کی کمی نہ تھی۔

جوش کے ہاں عاشق مجبور نہیں نشاط پرست مغرور ہے اور اس تلاش نشاط میں وہ زمانے کو بدلنے کا حوصلہ اور وقت کے دھارے موڑ دینے کی ہمت بھی رکھتا ہے۔اس کے تیور یہ ہیں۔

دنیا نے فسانوں کو بخشی افسردہ حقائق کی تلخی اور ہم نے حقائق کے خاکے میں رنگ بھرا افسانوں کا

ملا جو موقع تو روک دوں گا عتاب روز حساب تیرا پڑھوں گا رحمت کا وہ قصیدہ کہ ہنس پڑے گا عتاب تیرا

جھڑیں پہاڑوں کی ٹوٹ جائیں فلک تو کیا عرش کانپ اٹھتا اگر میں بڑھ کر نہ روک لیتا تمام زور شباب تیرا

۔یہی توانائی ،یہی قوت، یہی جارحانہ للکار ذات کی آرزو پرستی سے آگے بڑھ کر کائنات کو نئے سانچے میں ڈھالنے کا حوصلہ بن جاتی ہے اور انقلابی آہنگ میں تبدیل ہو جاتی ہے۔عشق جوش کے ہاں آرزو ہے اور ایسی آرزو جو ہمت شکن اور صبر آزما خارجی حالات سے ٹکراتی ہے، رکاوٹوں سے ہار نہیں مانتی اور شکست کے موقع پر بھی سر بلندی اور کج کلاہی قائم رکھتی ہے یہی آن بان یہی طمطراق اور کجکلاہی جوش کا مزاج ہے۔ان کے نمایندے اشعار ہیں؛

اٹھا لے جامِ زر اس کو پلا جام سفالیں میں
کہ یہ کونین کو ٹھکرانے والا جوش ہے، ساقی

ان کی مشہور رباعی ہے؛

کل رات گئے عین طرب کے ہنگام
پر تو یہ پڑا پشت سے کس کا سرِ جام
یہ کون ہے؟جبریل ہوں، کیوں آئے ہو
سرکار، فلک کے لیے کوئی پیغام

ایک دوسری رباعی کے آخری دو مصرعے ہیں؛

ہر بار میں مڑ مڑ کے نہیں دیکھوں گا
لے ارض و سما قدم بڑھائے ہوئے آؤ

یہ محض شاعرانہ تعلی نہیں ہے بلکہ جوش کے نزدیک انسان کے اس عظیم مرتبے کا اظہار ہے جس کے سامنے کوہ ہمالیہ اور الوند بھی پستہ قد نظر آتے ہیں۔انسانیت کے اس رجز کا جواب میر اور اقبال کے ہاں بھی نہیں ملتا۔جوش اس انفرادی جذبے سے نئے انقلاب کی روح جگاتے ہیں اور انسانی عقل و استدلال کی اہمیت واضح کرتے ہیں۔ان معنوں میں جوش اردو کے تنہا Humanist شاعر ہیں جو ان کی شخصیت اور اس کے فکری امکانات کے نغمے گاتے ہیں۔

یہاں دو باتوں کا ذکر ضروری ہے۔ ایک ان کا " الحاد" اور دوسرا ان کے ہاں تفکر کی کمی۔ افسوس ناک بات ہے کہ اردو میں فکر کے سبھی زاویے مذہب کے سیاق و سباق میں سمجھے بوجھے جاتے ہیں۔کچھ جوش نے بھی اپنی شرارت سے مذہب کے کٹرپن پر جا بے جا

حملے کر کے اس قسم کی غلط فہمیوں کو فروغ دیا۔ اول تو ہر شاعر کا خوش عقیدہ یا مذہبی ہونا لازم نہیں۔ کسی شاعر کے کفر و الحاد ایمان و تقشف کا معاملہ اس کا اپنا ہے اس کی شاعرانہ شخصیت کے سلسلے میں زیر بحث آسکتا ہے تو ضمنی طور پر مگر یہ کیا ضرور ہے کہ اردو کا ہر شاعر اور ہر ادیب کسی خاص مذہب اور اس کے خاص فرقے سے متعلق ہو، اور اگر نہ ہو تو کم سے کم غیر فرقہ پرست تو ضرور ہو۔ یہ بات جذباتی تسلی کے لیے درست ہو تو ہو تنقیدی معروضیت کے کے خلاف ہے۔

جوش سے اردو ادب میں آزاد خیالی کی روایت کو توسیع ہوئی ہے۔ جوش نے اپنے ایک غیر مطبوعہ انٹرویو میں دانا اور نادان میں فرق کرتے ہوئے کہا تھا کہ "دانا پھیلتا ہے اور نادان سکڑتا ہے۔ دانا دنیا بھر کی تمام زبانوں نسلوں اور مذاہب کے تعصبات کو کو فنا کر کے نوع انسان کی عالمگیر اخوت کا نعرہ بلند کرتا ہے۔ نادان الگ الگ ٹولیوں میں تقسیم کر کے چھوٹے چھوٹے خانوں میں بند کر کے نفرت کا پرچار کرتا ہے۔" جوش دنیاوی مصلحتوں اور کامرانیوں کے حساب سے کتنے ہی نادان کیوں نہ ہوں اس وسیع مشرب کے اعتبار سے یقیناً دانا تھے کہ ان کی نظر آفاق اور ان کے احساس و ادراک کی سرحدیں وسیع تر تھیں۔

تفکر کی سطح کے اعتبار سے جوش ملیح آبادی شدید بحران کا شکار رہے۔ ایک طرف وہ عقیدۂ جبر کے قائل تھے اور جا بجا اس کا اعلان کرتے تھے کہ انسان مجبور محض ہے اور جب اس کے اپنے اعمال و افعال کی ذمہ داری اس کی اپنی نہیں ہے تو پھر اسے سزا دینا سراسر زیادتی ہے اس اعتبار سے وہ شرابی جو تسکین خاطر کے لیے میخانے کا رخ کرتا ہے اتنا ہی قابل معافی ہے جتنا وہ زاہد و عابد جو نماز باجماعت ادا کرنے کے لیے مسجد کی طرف جاتا ہے دونوں آسودگی طلب ہیں اور دونوں اپنی فطرت سے مجبور۔ دوسری طرف وہ عقل انسانی کے قائل ہیں اور انسان عقل کی لامحدود حکمرانی پر بھروسہ کرتے ہیں۔ یہاں وہ انسان کی برتری کے گیت گاتے ہیں اور اس کو قادر مطلق کا درجہ دیتے ہیں یہ تضاد دراصل شاعر کا تضاد ہے، جو فلسفے کو نہیں احساس کو ابھارتا ہے اور اپنے تجربوں کی سچائی سے حقیقتوں تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے اور فلسفیانہ نتیجے اور تعمیمات قائم کرتا ہے۔

جوش ملیح آبادی بنیادی طور پر مفکر نہیں شاعر ہیں اور شاعر بھی نظم کے۔ زندگی بھر وہ غزل کے مخالف رہے مخالفت کی وجہ یہ تھی کہ غزل کا لہجہ ان کو روایتی نظر آیا اور اس سانچے میں رہ کر وہ تجربے کے مربوط بیان کے لیے تنگ معلوم ہوا اور مخصوص رموز و علائم کی بنا پر ذاتی کے بجائے روایتی انداز کے لیے زیادہ موزوں لگا۔ ان کا کہنا تھا تو یہ کہ غزل اکثر علامتوں کے پردے اور انداز و اسلوب کے آہنگ کی مدد سے فکر کی تسلسل اور احساس اور تجربے کی کم مائگی کو چھپاتے میں مدد کرتی ہے اور یہ پتا نہیں چلتا کہ خود شاعر کے احساس و ادراک کا رخ کیا ہے۔ یعنی غزل اظہار ذات نہیں رہتی محض طرز ادا بن کر رہ جاتی ہے

اس کے باوجود انھوں نے غزل کو فضا اور معنی کی وحدت دینے کی کوشش کی ہے اور ان کی غزلوں پر ان کی شخصیت کی چھاپ ہے یہ چھاپ ہے افسردگی کے بجائے تابناکی اور مردانگی کی چھاپ ہے ان کی غزلوں میں ایک صحت مند نوجوان کا جذبۂ محبت اور سرشاری جھلکتا ہے زندگی کی تلخ کامی اور بیزاری کی جگہ اس کے نشاط کی کھنک اور اس نشاط کے پیے سختی جھیلنے اور ہنس کر دکھ اٹھانے کی ہمت ہے زندگی کا ایک ایسا رویہ ہے جو منہ بسورنا اور ماتھے پر شکن لانا نہیں جانتا بلکہ ہمت کے ساتھ بحر حوادث سے ہنستے کھیلتے گزر جانے کا ہنر جانتا ہے۔ ان کے علاوہ یہ رجائیت، یہ مردانگی، یہ قوت اور تابناکی کی روایت اگر کہیں ہے تو یگانہ چنگیزی کی غزلوں میں اور ایک تصوفانہ رجائیت کے ساتھ آتش اور اصغر گونڈوی کے ہاں مگر جوش کی سرشاری اور مردانہ پن، صحت مند نشاط دوستی ان سب سے الگ اپنی پہچان رکھتی ہے مثال کے لیے یہ چند شعر کافی ہیں جن سے غزل کے آرٹ پر جوش ملیح آبادی کی بھرپور گرفت کا بھی اندازہ ہوگا اور ان کے منفرد غزلیہ آہنگ کا بھی،

دنیا نے فسانوں کو بخشی افسردہ حقایق کی تلخی
اور ہم نے حقایق کے خاکے میں رنگ بھرا افسانوں کا

اب تک نہ خبر تھی مجھے اجڑے ہوئے گھر کی
تم آئے تو گھر بے سروساماں نظر آیا

ملا جو موقع تو روک دوں گا عتاب روز حساب تیرا
پڑھوں گا رحمت کا وہ قصیدہ کہ ہنس پڑے گا عتاب تیرا

جھڑیں پہاڑوں کی ٹوٹ جاتیں فلک تو کیا عرش کانپ اٹھتا
اگر میں بڑھ کر نہ روک لیتا تمام زور شباب تیرا

رفیق جام اٹھا ذکر مدعی موقوف
کسے ہے فرصت بغض و دماغ کینہ وری

فغاں کہ فکر کو میری ملا ہے وہ بازار
جہاں متاع ہنر سے گراں ہے بے ہنری

چراغ دیر و حرم کب کے بجھ گئے اے جوش
ہنوز شمع ہے روشن شراب خانے کی

ہاں آسماں اپنی بلندی سے ہوشیار
لے سر اٹھا رہے ہیں کسی آستاں سے ہم

وفا شعار ہوں ترکِ وفا نہیں کرتا
کبھی نمازِ صبوحی قضا نہیں کرتا
ہزار بار کیا عہد ترکِ صہبا کا
مگر تبسمِ ساقی خطا نہیں کرتا

"شعلہ و شبنم" میں غزلیات کے دو الگ حصے ہیں۔ ایک کا نام بادۂ سرجوش رکھا گیا ہے اور اسے جدید رنگِ تغزل سے تعبیر کیا گیا ہے۔ اس کی ابتدا ایک رباعی سے ہوئی ہے۔

دل رسم کے سانچے میں نہ ڈھالا ہم نے
اسلوبِ سخن نیا نکالا ہم نے
ذرات کو چھوڑ کر حریفوں کے لیے
خورشید پہ بڑھ کے ہاتھ ڈالا ہم نے

اس حصے کی غزلوں کی خصوصیت ہے معنوی ہم آہنگی جو انھیں غزل مسلسل سے قریب کرتی ہے اور ایک خاص صحت مند سرشاری جس پر حافظ کا واضح پرتو ہے، چنانچہ متعدد غزلیں حافظ کی غزلوں کی ہم طرح ہیں، مثلاً:

نہ جانے رات کو کیا مے کدے میں مشغلہ تھا

اس مسلسل غزل کو جعفر علی خاں اثر نے خاص طور پر پسند کیا ہے اور افکار کراچی کے جوش نمبر میں سراہا ہے مگر یہ حافظ کا عکس ہے:

مے کدہ یارب سحر چہ مشغلہ بود

اسی طرح جوش کی یہ غزل جس کا مطلع ہے:

صبر کر اے دل کہ پھر وہ شاہِ خوباں آئے گا
پھر ترے پہلو میں یارِ فتنہ ساماں آئے گا

دراصل حافظ کی اس غزل کا چربہ ہے:

یوسفِ گم گشتہ باز آید بہ کنعاں غم مخور

اسی طرح یہ شعر:

ہزار بار کیا عہد ترکِ صہبا کا
مگر تبسمِ ساقی خطا نہیں کرتا

دراصل حافظ کے اس شعر کا منظوم ترجمہ ہی ہے:

مگر تبسمِ ساقی نمی کند تقصیر

منظوم ترجمہ خود ایک فن ہے پھر اس درجے کا منظوم ترجمہ جو بجائے خود طبعزاد معلوم ہے اس فن کا کمال ہے۔ یہ حقیقت ہے کہ شعلہ و شبنم کی تمام غزلوں پر حافظ کا یہ سایہ ابھرتا نظر آتا ہے اس سلسلے کی سب سے کامیاب اور معنی خیز غزل (اور غزلِ مسلسل) ہے،

ادھر مذہب ادھر ان کی فطرت کا تقاضا ہے
وہ دامانِ مہِ کنعاں ہے یہ دستِ زلیخا ہے

اس غزل میں نظم کی فکر کا تسلسل بھی ہے اور ندرتِ اظہار بھی، اس غزل کے چند اشعار:

ادھر تیری مشیت ہے ادھر حکمت رسولوں کی
الٰہی! آدمی کے باب میں کیا حکم ہوتا ہے
یہ مانا دونوں ہی دھوکے ہیں رندی ہو کہ درویشی
مگر یہ دیکھنا ہے کون سا رنگین دھوکا ہے
مجھے معلوم ہے جو کچھ تمنا ہے رسولوں کی
مگر کیا درحقیقت وہ خدا کی بھی تمنا ہے
مشیت کھیلنا زیبا نہیں میری بصیرت سے
اٹھا لے ان کھلونوں کو، یہ دنیا ہے یہ عقبیٰ ہے

آخری شعر جوش کی فکری "تشکیک" کا آئینہ دار ہے،

جوش دنیا اور عقبیٰ اور اس کے حصول کی ساری کوششوں کو ایک کھیل جانتے ہیں لیکن اس کھیل کو کھیلنے پر انسان مشیت کی طرف مجبور ہے۔ اس کھیل کو کھیلنے کے لیے اسے دن بھر سنجیدگی کی نقاب اوڑھنی پڑتی ہے عقل پر اعتماد، اپنی ذکاوت اور فراست پر بھروسا اور عمل اور محنت پر پوری طرح تکیہ کرنا پڑتا ہے اور اس کے سوا چارہ نہیں ہے لیکن اس کی بصیرت اور عرفان کا راز یہی ہے کہ وہ رات ہوتے ہوتے اپنے دن بھر کی بھاگ دوڑ، محنت اور ریاضت کی مجبوری پر قہقہہ لگائے اور چہرے سے سنجیدگی کا نقاب اتار کر اپنے اوپر ہنسے، اپنی بے چارگی کو بھول کر تھوڑی دیر کے لیے اپنے کو بے وقعتی اور لایعنیت کے اس ناگزیر چکر پر قہقہے لگائے جس پر وہ اپنی مرضی کے بغیر مبتلا کر دیا گیا ہے۔ جوش نے اپنی شاعری میں اس سنجیدگی اور اس سنجیدگی پر قلندرانہ قہقہہ زنی دونوں کو برتا ہے۔

جوش غزلوں کے کامیاب اشعار کے باوجود نظم کے شاعر ہیں لیکن ان کی نظمیں اسلوب اور تکنیک کے اعتبار سے ایک خاص دور کی نظمیں ہیں ـــ آزاد اور حالی کی روایت کو ہم رکاب لے کر چلنے والا اقبال اور چکبست کا دور۔ اقبال نے نظم کو فکر کا تسلسل دیا تھا جوش نے اسے بیان کی قوت اور محاکات کا تسلسل دیا۔

جوش کی اکثر نظمیں غزلِ مسلسل سے آگے نہیں بڑھتیں وہ تسلسل بیان کے شاعر ہیں لیکن ان کی نظموں میں تدریجی تعمیر یا ارتقا کا شعور کم ہے اسی لیے وہ بار بار ایک ہی منظر کو مختلف تشبیہوں اور استعاروں کی مدد سے بیان کرتے ہیں اور جوش بیان کی مدد

سے تصویروں کا ایک انبار لگا دیتے ہیں۔اس کی واضح مثالیں ان کی مندرجہ ذیل نظموں میں ملتی ہیں :

اے نرگس جاناں یہ نظر کس کے لیے ہے

آشفتہ مری اے دلِ ناکام کہاں تک

خریدار بن، ہوشیار، پیمانِ محکم، گریباں کو کیا ہوا

لیکن جوش کی نظم نگاری اپنی فن کارانہ تکنیک اور اسلوب و آہنگ کے اعتبار سے صرف ان موضوعات کے بیان میں پوری طرح نکھر کر سامنے آتی ہے جو لطیف لمحوں اور نازک کیفیات سے متعلق ہوں۔جہاں کہیں وہ ان لمحوں کی لطافت اور تجربوں کی کیفیات تفہیم کی مدد سے کسی مرکزی تصور کی مدد سے شیرازہ بندی کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں وہاں ان کی نظمیں آرٹ کا اعلا نمونہ بن گئی ہیں، مثلاً شعلۂ و شبنم کی مندرجہ ذیل نظمیں:
بدلی کا چاند، فاختہ کی آواز، البیلی صبح، ربودگی، نسیم سحر، آواز کی سیڑھیاں ان کی نظم کسان یا گرمی اور دیہاتی بازار یا بن باسی بابو۔جزئیات کی تفصیل اور تشبیہات و استعارات کی فراوانی کی مثالیں تو ہیں لیکن ان میں بیان کی رنگارنگی اور الفاظ کی کثرت نے معنویت اور فکر و احساس کی مرکزیت کو مجروح کر دیا ہے۔ تکنیک کے اعتبار سے بھی وہ چھوٹی موٹی تصویریں سجاتے چلے جاتے ہیں۔ان کو ملاکر تصور یا کیفیت کی مرکزیت نہیں دے پاتے اس لیے ان میں مشاہدے کی ہمہ گیری اور بیان کی قوت سے تو قاری متاثر ہوتا ہے مگر ارتکاز کی کیفیت سے محروم رہتا ہے۔ اس کے مقابلے میں یہ ارتکاز ان کی رباعیوں میں نکھر کر اور سنور کر سامنے آتا ہے۔ جہاں کہیں بھی جوش اس ارتکاز کو برت سکے ہیں صرف انھی نظموں میں وہ کامیاب ہو سکے ہیں۔
مجموعی طور پر جوش ملیح آبادی نے نظم نگاری کی تکنیک میں :

خطیبانہ اور بیانیہ انداز
تسلسل فکر
اور جوش بیان

کا اضافہ کیا۔ اس لحاظ سے ان کی نظمیں حالی سے اقبال تک کی نظم نگاری پر اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔خطیبانہ انداز بیان میں بھی جہاں کہیں وہ طول کلام اور تکرار سے بچ گئے ہیں۔وہاں ارتکاز کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے ان کی خطیبانہ شاعری کے اعلا ترین نمونے انقلابی شاعری میں ملتے ہیں۔ یہ وہی لہجہ ہے جو فکری سیاق و سباق کی تبدیلی کے ساتھ اقبال کے ہاں سے ہوتا ہوا جوش تک پہنچتا ہے۔یہ الگ بات ہے کہ جوش نے

اس لہجے میں فراق، جوش اور آزادیٔ وطن کے لیے جہاد کا جنون بھر دیا اور ۱۹۳۶ء سے ۱۹۶۰ء تک پوری ادبی نسل جوش کی روایت کے سایے میں پروان چڑھی۔ اس میں سردار جعفری، مجاز، مخدوم، جاں نثار اختر، پرویز شاہدی بھی شامل ہیں۔

دوسرا لہجہ بیانیہ نظموں کا تھا یہاں بھی جوش کی انفرادیت قائم رہی۔ نظم میں جزئیات نگاری سے مرقع سازی جس طرح جوش نے کی ہے، اس کی مثالیں کم ہیں۔ گو ہر جگہ وہ ان مرقعوں کو شاعری کے اعلا نمونوں میں نہیں ڈھال سکے ہیں مگر اس کے باوجود جزئیات نگاری اور محاکات کی یہ مثالیں اردو نظم میں محمد حسین آزاد کے اس خواب کی تعبیریں ہیں جس کا ذکر نظم آزاد کے دیباچے میں ہے یعنی تشبیہہ و استعارے کی دور از کار سجاوٹوں کے بغیر مشاہدے کی قوت سے نظم میں کسی منظر (یا تصور) کو بیان کرنے کی قوت۔ جوش نے اس منظر نگاری کو محض جزئیات کی مرقع سازی سے بھی بیان کیا ہے اور تشبیہہ و استعارے کی مدد سے بھی۔

بے کم و کاست جزئیات نگاری کی چند مثالیں درج ذیل ہیں۔ گرمی اور دیہاتی بازار کا ایک منظر:

دوپہر، بازار کا دن، گانو کی خلقت کا شور
خون کی پیاسی شعاعیں، روح فرسا لو کا زور
آگ کی رو، کاروبارِ زندگی کا پیچ و تاب
تیز شعلے، سرخ ذرے، گرم جھونکے، آفتاب
شور، ہلچل، غلغلہ، ہیجان، لو، گرمی، غبار
بیل، گھوڑے، بکریاں، بھیڑیں قطار اندر قطار
مکھیوں کی بھنبھناہٹ، گڑ کی بو، مرچوں کی دھانس
خربوزے، آلو، کھلی، لیموں، کدو، تربوز، گھانس
دھوپ کی شدت، ہوا کی یورشیں، گرمی کی رو
کملیوں پر سرخ چانول، ٹاٹ کے ٹکڑوں پہ جو
گرم ذروں کے شدائد، جھکڑوں کی سختیاں
جھکڑوں میں کھانستے، بوڑھوں کی چلموں کا دھواں

اس کے پہلو بہ پہلو ان کی مشہور نظم 'کسان' کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں بے کم و کاست بیان کے بجائے تشبیہوں اور استعاروں کا بار بار سہارا لیا گیا ہے۔

کون ہل؟ ظلمت شکن قندیلِ بزمِ آب و گل
قصرِ گلشن کا دریچہ، سینۂ گیتی کا دل
خوش نما شہروں کا بانی، رازِ فطرت کا سراغ
خاندانِ تیغ جوہر دار کا چشم و چراغ

دھار پر جس کی چمن پرور شگوفوں کا نظام
شام زیر ارض کو صبح درخشاں کا پیام
ڈوبتا ہے خاک میں جو روح دوڑاتا ہوا
مضمحل ذروں کی موسیقی کو چونکاتا ہوا
جس کے چھو جاتے ہی مثلِ نازنینِ مہ جبیں
کروٹوں پر کروٹیں لیتی ہے لیلائے زمیں

یہاں دراصل ہل کا بیان مقصود نہیں بلکہ اس کے صفات کو تشبیہ اور استعارے کی مدد سے بیان کر کے اسے تہذیب کی اساس اور تمدن کی بنیاد قرار دینا مقصود ہے۔ انداز بیان دونوں جگہ براہ راست ہے۔ مشاہدے کی قوت، محاکات کی قدرت اور مرقع سازی کا کمال دونوں جگہ مختلف انداز سے جلوہ گر ہے۔

غیر ضروری تفصیل جزئیات نگاری کا حد سے بڑھا ہوا شوق، براہ راست اظہار کی تڑپ اور خطابت کا جوش دراصل غزل کی ایمائیت اور مختصر نویسی، رمزیت اور روایتی اور کسی قدر غیر شخصی (غیر داخلی نہیں) اسلوب کا ردعمل ہے اسی لیے جوش ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے باندھتے ہیں اور بار بار مختلف مناظر سے پیدا ہونے والے تاثرات اور تصورات کو پڑھنے اور سننے والوں کے ذہن نشین کرانا چاہتے ہیں جس سے ان کی بات تو شاید ضرورت سے زیادہ واضح ہو جاتی ہے مگر پڑھنے والے کی فن پارے کی تفہیم میں شرکت کا انبساط کم اور خود فن کا جمالیاتی پہلو مجروح ہو جاتا ہے۔ لیکن جن نظموں میں وہ اس بے محابا انداز سے بچ گئے ہیں وہاں ان کی نظمیں زیادہ بھرپور اور طرحدار ہو گئی ہیں۔ مثلاً دردِ مشترک، بدلی کا چاند بھٹکی ہوئی نیکی اور بدلی کا چاند یقیناً ان کی بہترین نظموں میں شمار کیے جانے کے قابل ہیں۔ "بدلی کا چاند" کے چند اشعار:

خورشید وہ دیکھو ڈوب گیا ظلمت کا نشاں لہرانے لگا
مہتاب وہ ہلکے بادل سے چاندی کے ورق برسانے لگا
وہ سانولے پن پر میداں کے ہلکی سی صباحت دوڑ چلی
تھوڑا سا ابھر کر بادل سے، وہ چاند جبیں جھلکانے لگا
ابھرا تو تجلی دوڑ گئی، ڈوبا تو فلک بے نور ہوا
الجھا تو سیاہی دوڑا دی، سلجھا تو ضیا برسانے لگا
کیا کاوشِ نور و ظلمت ہے کیا قید ہے کیا آزادی ہے
انساں کی تڑپتی فطرت کا مفہوم سمجھ میں آنے لگا

بیانیہ شاعری کے سلسلے میں جوش ملیح آبادی کی فطرت نگاری کا تذکرہ بھی ضروری ہے۔ گہرے رومانوی مزاج کی بنا پر جوش ملیح آبادی کو فطرت سے گہرا لگاؤ ہے

وہ صبح کے شیدائی ہیں۔ فراق کو نیم شب کا شاعر کہا جاتا ہے، جوش طلوع سحر کے شاعر ہیں۔ صبح کا منظر انھیں جس طرح بے خود اور سرشار کر دیتا ہے، اس کا ثبوت ان کی سوانح حیات " یادوں کی برات" میں صبح کی کیفیت کے بیان میں لکھے ہوئے ۱۹ صفحات فراہم کرتے ہیں۔ لیکن فطرت ان کے لیے محض خارجی منظر کا نام نہیں بلکہ انسانی زندگی کے گہرے رموز کی نقاب کشائی کرنے والی حقیقت ہے۔ فطری مناظر کی جتنی ہوش ربا تصویریں جوش کے کلام میں موجود ہیں ان کی مثال شاید ہی اردو شاعری میں کسی اور شاعر کے کلام میں ملے، لیکن یہ فطری مناظر ان کی اپنی ذات کا حصہ اور ان کے اپنے جمالیاتی تکمیل (Fulfilment) کا جزو ہیں۔ وہ فطرت کو انسانی زندگی کا ارشاریہ سمجھتے ہیں، اسی لیے انھوں نے کہا ہے:

ہم ایسے اہل نظر کو ثبوت حق کے لیے
اگر رسول نہ ہوتے تو صبح کافی تھی

فطرت کا یہ تصور رومانوی مفکرین خصوصاً ورڈزورتھ وغیرہ سے مختلف ہے۔ فطرت معلم اول نہیں بلکہ انسانی شخصیت کی کھوئی ہوئی پاکیزگی اور معصومیت کی بازیافت ہے۔ اس اعتبار سے صبح کی زرنگاری انسانیت کے مستقبل پر ہر روز نئے سرے سے اعتماد کا اظہار ہے، اسی لیے جوش کو عزیز ہے۔ بدلی کا چاند انھیں انسان کی تشنہ فطرت کا راز سمجھاتا ہے اور ظلمت پر نور کی فتح کا اعتماد دلاتا ہے، بہار کی ایک دوپہر انھیں گلزار زندگی کے غنچوں کا چٹکنا دکھاتی ہے اور دل پر زندگی کے اسرار کھولتی ہے بہار میں شگوفے مسکراتے ہیں اور یاد یار کی پھانس دل میں ایک بار پھر کھٹکنے لگتی ہے البیلی صبح خود شاعر کی رومانی زندگی ہی کا ایک منظر معلوم ہونے لگتی ہے لو کی آمد آمد زمین کے پہلو بدلنے کا اعلان ہے آواز کی سیڑھیاں کیفیات کا نیا عرفان بخشتی ہیں فاختہ کی آواز، بن باسی بابو اور رقیب فرشتے، سب فطرت کو شاعری کی نجی زندگی کی کیفیات کا ناگزیر حصہ بناتی ہیں اور ان نظموں کے پیچھے فطرت کا وہ عرفان ہے جو انسانی شخصیت سے الگ نہیں، اس ڈرامے کے جیتے جاگتے کردار ہیں۔ ان نظموں میں خارجی مناظر حسیاتی پیکروں میں ڈھلتے ہیں اور حسیاتی پیکر خارجی مناظر کی شکل اختیار کرتے ہیں، مثلاً:

مہتاباں کی کشتی آسماں تھم تھم کے کھیتا تھا
ہجوم درد سے رک رک کے میداں سانس لیتا تھا
گر رہے تھے گنبد افلاک سے بے اختیار
خاک پر سیال چاندی کے ہزاروں آبشار
آ رہی تھی آسمانوں سے فرشتوں کی صدا
کیا سہانا وقت ہے صل علیٰ صل علیٰ

میری معشوقہ پہ یہ بے عقل مرنے آئے تھے
کیا سمجھ کر صبح کی تعریف کرنے آئے تھے
میں تھا جب موجود پھر یہ گانے والے کون تھے
میری سرحد میں فرشتے آنے والے کون تھے

کس تکلف سے چل رہی ہے ہوا
جیسے کوئل کی وادیوں میں صدا

فطرت کو انسانی حسیات کا جز قرار دے کر اسے محسوسات کے پس منظر کے طور پر نہیں بلکہ خود محسوسات کے طور پر موضوع سخن بنانے کی یہ کوشش جوؔش کا انوکھا پن ہے۔

جوؔش کی نظموں کی دوسری خصوصیت ہے فکری تسلسل۔ اس قسم کی نظموں میں بیانیہ اور خطابیہ لہجے کی نظموں کے علاوہ ڈرامائی اور تمثیلی طرز کی نظمیں بھی ہیں جن میں تسلسل کے ساتھ ارتقا بھی ہے گو ارتقا کی رفتار تیز نہیں ہے اور تعمیر و تشکیل ڈھیلی ڈھالی ہے اور حشو و زوائد سے خالی نہیں۔ جوؔش نے نظموں میں خیال کی اکائی اور تصور کی وحدت پر تو زور دیا لیکن ارتقائے خیال اور گٹھے ہوئے طرز تعمیر پر زیادہ توجہ نہیں کی اس لیے جوؔش کی نظموں کے ایسے ٹکڑے ہیں جو نظم کے مرکزی تصور کو مجروح کیے بغیر حذف کیے جا سکتے ہیں۔ حالیؔ اور آزادؔ کے ہاں نظم "مضمون منظوم" تھی جس میں ایک ہی خیال کو مختلف دائروں میں بانٹ کر تسلسل اور تکرار کے ساتھ بیان کیا جاتا تھا۔ اس "مضمون منظوم" میں فکری تسلسل کی گنجایش تو تھی مگر ذات کی گہرائی، وابستگی اور شخصیت کی تابناک شمولیت نہ تھی۔ نظم تخیلی یا نیم منطقی مقدمات و توجیہات سے عبارت ہو کر رہ گئی، احساس اور جذبے سے اس کا رشتہ کمزور ہو گیا۔ اقبالؔ نے فکری آہنگ فراہم کر دیا مگر اسے ذاتی آرزومندی کے دائرے سے باہر لے آئے جوؔش نے نظم کو ذات کی گرمی اور شخصیت کی تمازت دی یہ اور بات ہے کہ یہ گرمی جوشِ بیان اور شدتِ احساس سے پیدا کی گئی تھی دردمندی کی آنچ مدھم رہی اور رومانوی گداز کی لَے بلند۔ جوؔش کے اس کارنامے کو فراموش نہیں کیا جا سکتا۔

جوؔش نے نظم کو بیانیہ، خطیبانہ اور مضمون نما اسلوب کے علاوہ تمثیلی اور حکایتی اسلوب بھی بخشا ہے۔ اس کی سب سے کامیاب مثال ان کی مشہور طویل نظم "وقت کی آواز" ہے جو تقسیم کے قبل شملہ کانفرنس کے موقع پر کہی گئی تھی اور اس وقت ملک کی تین اہم سیاسی جماعتوں کانگرس، مسلم لیگ اور کمیونسٹ پارٹی کے درمیان اتحاد فکر و عمل پیدا کرنے کے لیے لکھی گئی تھی۔ موضوع ہنگامی تھا مگر

جوشؔ نے اسے تمثیل کی شکل دے کر گھریلو فضا کے پس منظر میں پیش کیا تھا۔ مادرِ ہندوستان شفیق برگزیدہ عورت کی زبان میں اپنی بڑی بیٹی کانگریس اور چھوٹی بیٹی مسلم لیگ اور اکلوتے لڑکے کمیونسٹ کو مل جل کر رہنے کی تلقین کرتی ہے۔ زبان کی سلاست اور گھلاوٹ موضوع کی ندرت، انداز بیان کی قوت کے اعتبار سے یہ تمثیلی نظم اپنی مثال آپ ہے اور اس قسم کے سدا بہار اشعار اور مصرعوں سے جا بجا سجی ہوئی ہے:

کانٹے کے رگ میں بھی ہے لہو سبزہ زار کا
پالا ہوا ہے وہ بھی نسیم بہار کا

سیاسی شاعری کو گھریلو تمثیل کی فضا دینے کی یہ کاوش اردو ادب کی یادگار تخلیق اور انوکھے تجربے کی حیثیت سے زندہ رہے گی۔

جوشؔ محض خطیبانہ اور بیانیہ نظموں کے شاعر نہیں ہیں، لطیف کیفیات اور واردات کے شاعر ہیں۔ حسن و عشق کے ان لطیف اور نازک لمحوں کو ان کی شاعری نے زبان و بیان عطا کیا ہے۔ جوشؔ لطافتِ احساس کی جن پرتوں تک پہنچتے ہیں وہ اردو کی عشقیہ شاعری کے سرمائے کے لیے بھی انوکھی ہیں۔ جوشؔ کے نزدیک عشق ایک صحت مند انسانی جذبہ ہے جو عاشق کی خودی کی قیمت پر حاصل نہیں کیا جاتا بلکہ عاشق اور محبوب کے درمیان باہمی احترام اور قربت کا رابطہ پیدا کرتا ہے۔ جوشؔ کی عشقیہ شاعری نے عاشق کو عزتِ نفس اور خودداری عطا کی ہے۔ مثلاً یہ اشعار:

میں آہ نہ بھرتا تو ترا لعلِ نگاریں
گل بیز، گل افشان و گہر بار نہ ہوتا
میں شوقِ شہادت میں اگر سر نہ جھکاتا
یہ عربدہ چلتی ہوئی تلوار نہ ہوتا
یہ تاب و تبِ مشعلِ انداز نہ ہوتی
یہ طنطنۂ طرۂ طرار نہ ہوتا
یہ برہمیِ گیسوئے شب رنگ نہ ہوتی
یہ پیچ و خمِ کاکلِ خمدار نہ ہوتا

لیکن یہ تصویر کا محض ایک رخ ہے۔ حسن کی پُر کیف اداؤں کا جو بیان جوشؔ نے کیا ہے وہ لطافتِ احساس اور قدرتِ کلام کے بغیر ممکن نہ تھا۔ آمدِ شباب کے مختلف مراحل و منازل کی تصویر کشی جس خوبی سے فکر و نشاط کی بعض نظموں میں ہوئی ہے وہ بے مثل ہے۔ جس طرح شباب جسم ہی نہیں احساس اور جذبے کی دنیا میں تبدیلیاں لاتا ہے اور رنگ و نور کی طغیانیاں پیدا کرتا ہے اسے جوشؔ کی نظموں میں گویائی ملی ہے۔ چند لطیف واردات کی تصویریں ملاحظہ ہوں۔

یہ کون اٹھا ہے شرماتا (پوری نظم لطیف تصویروں اور تاثر پاروں کی عبارت ہے)

سینے پہ پڑا سر کے جھکانے سے جو سایا
اس سایۂ شب گوں نے مری نیند اڑا دی

تھک کر مرے زانو پہ وہ سویا ہے ابھی
رو کے رو کے سحر کو رو کے کوئی

مجھ کو تو یہ ڈر ہے کہ دلائی کیسی
انگڑائی جو لی جلد مسک جائے گی

اک حور نے ساغر سے نکل کر یہ کہا
میں روح مئے ہوش ربا ہوں، تسلیم

بچپن کی اداس انگیٹھی، گھر آنگن میں کھیلتے ہوئے غمزے اور ادائیں، شرم و حیا کی سرخی، اظہارِ محبت کے نازک لمحے، سرشاری اور بے قراری، یہ سب تصویریں بڑی نزاکت اور لطافت کے ساتھ جوش کے کلام میں بکھری ہوئی ہیں۔ اس اعتبار سے جوش کو شاعرِ شباب کہنا اتنا صحیح ہے جتنا شاعرِ انقلاب قرار دینا کہ ان کے ہاں انقلاب بھی شباب ہی کا ایک حصہ ہے۔

اسی شبابیاتی لب و لہجے کا ایک حصہ جوش کی خمریات ہیں۔ اکثر شعرا نے شراب کے مضامین بہت باندھے مگر شراب کی مستی اور سرشاری کو شاعری میں کہیں ڈھال پائے۔ جوش کے ہاں یہ سرمستی اور سرشاری ان کے طرزِ زندگی کا حصہ، شبابیات کا لازمی جز ہے اور ان کے نزدیک مردانگی اور مردافگنی زندگی کا لازمی عنصر، شراب کی مختلف کیفیات کو جس لطیف اختیارات کے ساتھ انھوں نے مرحلہ بہ مرحلہ بیان کیا ہے وہ انھیں کا حصہ ہے۔

رفیق، جام اٹھا ذکرِ مدعی موقوف
کسے ہے فرصتِ بغض و دماغ کینہ وری
اٹھا لے جامِ زر اس کو پلا جامِ سفالیں میں
کہ یہ کونین کو ٹھکرانے والا جوش ہے ساقی
اٹھا ساغر کہ انساں کشتۂ آلام ہے ساقی
یہ ساغر ہے یہ مے، آگے خدا کا نام ہے ساقی
ذرا آہستہ لے چل کاروانِ کیف و مستی کو
کہ سطحِ ذہنِ عالم سخت ناہموار ہے ساقی

جوش کی رباعیات شبابیات اور خمریات کے لیے مشہور ہیں لیکن درحقیقت جوش نے رباعی کو نئی جہت اور نیا لہجہ عطا کیا ہے۔ اردو میں رباعی کی جو روایت انیس، حالی، امجد حیدرآبادی اور بعض دوسرے شاعروں سے وابستہ رہی ہے، اسے نئی کیفیت اور معنویت جوش ہی کے کلام سے ملی ہے۔ یہ رباعیاں نہ اخلاقی ہیں نہ متصوفانہ بلکہ ان میں بڑے ڈرامائی انداز میں حیات و کائنات کے بارے میں ایک صحت مند فرد کے رویے اور ردِ عمل بڑی سرشاری اور سرمستی کے ساتھ ظاہر ہوئے ہیں۔

اندازِ بیان کے اعتبار سے ڈرامائی عنصر کو جوش نے اپنی رباعیوں میں بڑی کامیابی سے برتا ہے۔ کہیں صرف مکالمے ہیں:

غنچے تری زندگی پر دل ہلتا ہے	صرف ایک تبسم کے لیے کھلتا ہے
غنچے نے کہا کہ اس چمن میں بابا	یہ ایک تبسم بھی کسے ملتا ہے

کہیں صرف ڈرامائی صورت حال ہے مثلاً:

یہ رات گئے عین طرب کے ہنگام
پرتو یہ پڑا پشت سے کس کا سرِ جام
یہ کون ہے، جبریل ہوں، کیوں آئے ہو
سرکار فلک کے لیے کوئی پیغام

ہیں نشاط کے وہ دھومیں مچاتے ہوئے لمحوں کی تصویریں ہیں، جن کی جھلکیاں مندرجہ بالا اشعار میں پیش کی گئی ہیں۔ "انگڑائی جو لی، جلد مسک جائے گی" یا "روکے روکے، سحر کو روکے کوئی" یا "میں روح مئے ہوش ربا ہوں تسلیم"۔ کہیں صرف زیرِ لب مسکراہٹ ہے یا خفیف سا طنز:

مرضی ہو تو سولی پہ چڑھانا یارب
یا نارِ جہنم میں جلانا یارب
معشوق کہیں آپ ہمارے ہیں بزرگ
ناچیز کو یہ دن نہ دکھانا یارب

یا پھر جوش بیان کے ایسے نمونے ہیں:

مجھ کو انعام حق پناہی دے گا	میری نیت کو تاج شاہی دے گا
موسیٰ کا نہیں نبی کا دل رکھتا ہوں	اللہ سے پوچھو وہ گواہی دے گا

یا — تلوار کو خم کروں تو مرہم ٹپکے	پتھر کو فشار دوں تو زمزم ٹپکے
قدرت نے وہ بخشی ہے کرامت مجھ کو	شعلے کو نچوڑ دوں تو شبنم ٹپکے

غرض جس براہ راست انداز بیان سے وہ اپنی نظموں میں پیچھا نہیں چھڑا سکے ہیں، رباعیوں میں اس سے بہت آگے نکل گئے ہیں اور مکالماتی، ڈرامائی، رمزیہ، تمثیلی

غرض ہر طرح کی تکنیک انھوں نے آزمائی ہے اور کامیابی سے آزمائی ہے۔ درحقیقت رباعی
کا مختصر شعری پیمانہ طویل نظم کے مقابلے میں جوش کو زیادہ راس آیا ہے اور اس کی
وجہ یہ ہے کہ جوش شدتِ احساس کے شاعر ہیں، مسلسل پروازِ فکر کے شاعر نہیں ہیں
اور طویل نظمیں فکر کی مسلسل پرواز چاہتی ہیں جہاں یہ پرواز رک جاتی ہے جوش
نظم کو یا تو اسے جذباتیت سے پورا کرنا چاہتے ہیں یا پھر تشبیہوں اور استعاروں کے
انبار اور مضمون کی تکرار سے جن سے نظم کی مرکزیت اور ارتکاز مجروح ہوتے ہیں۔
رباعی میں ان دونوں کی نہ گنجایش، نہ ضرورت اس لیے ان کا جوشِ بیان زیادہ
بھرپور انداز سے ظاہر ہوتا ہے اور حشو و زوائد، جذباتیت یا لفاظی کے بغیر ظاہر
ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے جوش نظم گو کے مقابلے میں کہیں عظیم تر رباعی گو کہے جاسکتے
ہیں۔

جوش نے اسلامیات پر بھی بہت کچھ لکھا۔ مراثی لکھے، نعتیہ کلام لکھا۔ سورۂ
رحمن کی منظوم تشریح لکھی۔ مصطفٰے زیدی نے افکار کے جوش نمبر میں ان کے الحاد کو
ان کی اسلام پرستی کا تضاد قرار دیا اور کہا کہ باوجود شاعرِ انقلاب ہونے کے ان کے
ہیرو امام حسین رہے، لینن اور مارکس نہیں اور اسے انھوں نے جوش کے المیہ سے
تعبیر کیا ہے۔ لیکن اس کا دوسرا رخ بھی ہے۔ اسلام کو جوش، ایک فعال، متحرک اور
انسان دوست مذہب دیکھنا چاہتے ہیں اور اس کی توہم پرستی، بے عملی کی تلقین، عقل
دشمنی اور اختلاط پذیر روایات کی پرستش کی مخالفت کرتے ہیں۔ وہ مولوی اور ذاکر
کا مذاق اڑاتے ہیں۔ وہ اسلام کے ہر ایسے شارح کی مخالفت کرتے ہیں جو اسے کٹرپن،
فرقہ پرستی اور ظلمت پسندی کی نذر کرنا چاہتا ہے۔ اس اعتبار سے ان کی اسلامیات
والی شاعری بھی مذہبی سیاق و سباق ہی میں سہی مردانگی، وسیع مشربی اور آزاد
خیالی کی تلاش ہے۔ وہ اسلام کو انسانی مساوات، سماجی انصاف اور انسانی عظمت
کا مذہب سمجھتے ہیں اور اسلام کی انھی خصوصیات کی تلاش کرتے ہیں اور اسی بنا
پر ان کا تصورِ خدا عام تصور سے جدا ہے جسے الحاد سے بھی تعبیر کیا جاتا رہا ہے۔
ان کا خدا محض جزا اور سزا دینے والا یا محض بدلے لینے والا انتقامی خدا نہیں ہے
بلکہ روحِ کائنات ہے جسے قوت و حیات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔

نثر نگار کی حیثیت سے جوش ملیح آبادی پہلے رسالہ کلیم کے مدیر کی حیثیت
سے پھر نیا ادب اور کلیم کے مدیر کی حیثیت سے اور آخر میں اپنی سوانح حیات
"یادوں کی برات" کے مصنف کی حیثیت سے یاد رکھے جائیں گے۔ کلیم، نگار لکھنؤ
کے بعد آزادیٔ خیال کا سب سے بڑا علمبردار تھا۔ جوش نے کلیم میں صرف تنہا شراب
پینے کی نفسیاتی کیفیات پر بڑے دلچسپ اور انوکھے انشائیے ہی نہیں لکھے بلکہ جبر و
قدر کے فلسفیانہ مسائل پر سنجیدہ مضامین بھی لکھے۔ ان سب کی نثر البتہ نہایت

درجہ جذباتی اور شاعرانہ تھی۔ اس نثر میں منطقیانہ ربط نہیں ہے اور زیادہ دیر تک جذباتیت سے الگ رہ کر محض فکری تسلسل کے سہارے نہیں چل سکتی۔ اس میں چٹخارہ ہے تو جذباتیت کا یا پھر اس شخصیت کا جو ان عبارتوں کے ہر لفظ کے پیچھے کھڑی نظر آتی ہے اس نثر میں افسانے بھی ہیں بہت سی من گھڑت کہانیاں بھی ہیں مصنف کی بہت زیادہ بڑھا چڑھا کر کھینچی ہوئی خود اپنی تصویریں بھی ہیں لیکن ان سب کمزوریوں کے باوجود ایک عجیب و غریب کھٹ مٹھی سی دلکشی ہے۔

'یادوں کی برات' میں جوش اپنی تخیلی شخصیت کے اسیر نظر آتے ہیں۔ وہ جس طرح اپنے تخیل کی آنکھ سے خود کو دیکھنا یا دکھانا چاہتے تھے اس میں انھیں کامیابی ملی ہے مگر یہ ان کی اصل شخصیت نہیں ہے بلکہ ان کے تخیل کے محدب شیشے کی جلوہ گری ہے ان کے اٹھارہ معاشقوں پر صرف وہ سادہ لوح قاری ہی یقین کرے گا جو معاشقہ معنی سے بے خبر ہو۔ عشق جاگیرداروں کے لیے محض جسم و جسمانیات کا عمل تھا تو اسے ہوس کے نام سے تعبیر کیا جانا چاہیے یا پھر وہی وقتی لہر یا من کی موج۔ اسی طرح یادوں کی برات میں جوش کے جن احباب کے مرقع نظر آتے ہیں وہ گویا جوش کی اپنی شخصیت اور اپنے ذوق ہی کی توسیع ہیں ورنہ ان احباب کی جوش سے الگ کوئی منفرد شخصیت نہیں ابھرتی یا پھر حد سے بڑھی ہوئی جنس زدگی جیسے پوری زندگی سوائے جنسی لذت کے اور کچھ نہ ہو مگر ان سبھی کمزوریوں کے باوجود 'یادوں کی برات' میں ملیح آباد کی قدیم تہذیب کی تصویریں'، صبح کے منظر کی جیتی جاگتی تصویر کشی ضرور ایسے ٹکڑے ہیں جو اردو نثر میں یادگار رہیں گے۔

فراقؔ گورکھپوری

شخصیت اور کارنامہ

رگھوپتی سہائے فراقؔ ۲۸؍اگست ۱۸۹۶ء کو بروز جمعہ لکشمی بھون گورکھپور میں پیدا ہوئے۔
شری گورکھ پرساد عبرتؔ گورکھپوری کے صاحبزادے تھے جو خود بھی خوش فکر شاعر تھے اور معنوی
حسن فطرت کے مصنف۔ فراق صاحب کا آبائی وطن بنوار پار تحصیل بانس گاؤں ضلع گورکھپور
تھا۔ ابتدائی تعلیم اردو اور فارسی کی گھر پر ہی ہوئی، پھر ماڈل اسکول اور مشن اسکول گورکھپور
میں تعلیم حاصل کرنے کے بعد گورنمنٹ جوبلی اسکول میں داخل ہوئے اور وہیں سے ۱۹۱۳ء میں
میٹرک پاس کیا اور ایف۔ اے کی تعلیم کے لیے الہ آباد چلے گئے۔ ۲۹جون ۱۹۱۴ء کو ان کی شادی
کشوری دیوی سے ہوئی جو موضع بیلا ہاڑی کے زمیندار بندیشوری پرساد کی صاحبزادی ہیں،
شادی ناکام رہی۔ ۱۹۱۸ء میں سول سروس کے امتحان میں کامیاب ہوئے مگر ملازمت نہیں
کی یا (بعض روایات کے مطابق) استعفیٰ دے دیا اور جواہر لعل نہرو کے زیر اثر قومی تحریک
میں شامل ہو گئے، سال بھر جیل میں رہے۔ رہائی کے بعد کانگریس کمیٹی کے انڈر سکریٹری
کی حیثیت سے کام کرتے رہے۔

جواہر لعل نہرو کے سفر یورپ پر روانہ ہونے پر پہلے کرسچین کالج لکھنؤ اور پھر سناتن
دھرم کالج کانپور میں استاد کی حیثیت سے تقرر ہوا۔ ۱۹۳۰ء میں آگرہ یونی ورسٹی سے انگریزی
میں ایم۔ اے کرنے کے بعد الہ آباد یونی ورسٹی کے شعبۂ انگریزی میں استاد مقرر ہوئے اور
۳۱؍دسمبر ۱۹۵۸ء کو ریٹائر ہوئے۔

فراقؔ نے اپنا شعری سفر ۱۹۱۸ء کے لگ بھگ شروع کیا۔ ابتدائی دور میں امیر مینائی
کے شاگرد وسیمؔ خیرآبادی سے اصلاح لیتے تھے لیکن جلد ہی انھوں نے اپنی شاعرانہ انفرادیت
کو حاصل کر لیا اور خود اپنا رنگ سخن ایجاد کیا۔ ۱۹۸۲ء میں دہلی میں انتقال کیا ان کے شعری
مجموعوں میں شعلۂ ساز، روح کائنات، شبستان، پچھلی رات، روپ، گل نغمہ، اور تنقیدی
تحریروں میں اندازے، اردو کی عشقیہ شاعری اور مکاتیب کا مجموعہ "من آنم" قابل ذکر ہیں

اس مختصر سے سوانحی خاکے کے بعد جس کی ترتیب میں ڈاکٹر افغان اللہ خاں کے مقالے مطبوعہ قومی آواز سے خاص طور پر مدد لی گئی ہے، فراق صاحب کی زندگی کے پیچ وخم کا تو اندازہ ہوتا ہے مگر ان کی فن کارانہ عظمت کا اندازہ نہیں کیا جا سکتا۔

فراق صاحب اردو ادب کے ڈاکٹر جانسن تھے۔ ان کی ذہانت ان کے شعروں اور تنقیدی مضامین میں اتنی ظاہر نہیں ہوئی جتنی ان کی نجی گفتگو میں ظاہر ہوتی تھی۔ وہ گفتگو میں محفوظ نہیں ہیں اور انھیں کوئی باسویل نہیں ملا جو ان کے ہر جملے کو نہ سہی کم سے کم یادگار جملوں ہی کو قلم بند کرتا رہتا۔ فراق صاحب دراصل اس کلچر کا نقطۂ عروج تھے جو ہند ایرانی تہذیب اور مشرق و مغرب کے اعلا تہذیبی وراثتوں کے امتزاج سے پیدا ہوا تھا وہ تہذیبی لطافتوں کے دلدادہ تھے اور اس جمالیاتی کیف میں اس قدر کھوئے ہوئے تھے کہ اپنی نجی زندگی کی کسی تنظیم یا باقاعدگی کا انھیں مطلق احساس نہیں تھا۔ ان کے چھوٹے چھوٹے جملے اسی عالمی بصیرت اور اسی ہمہ گیر تہذیبی عرفان کے پروردہ ہوتے تھے۔

فراق صاحب کی شاعری بنیادی طور پر انتخابی (Eclectic) شاعری ہے انھوں نے تہذیبوں کو کبھی خانوں میں نہیں بانٹا، اسی طرح کبھی غزل کے رنگ کو بھی خانوں میں بانٹ کر نہیں دیکھا۔ وہ اس بات کا اعتراف کرتے ہوئے ذرا بھی نہیں شرماتے تھے کہ وہ داغ اور نوح ناروی کے دواوین کو بھی مدتوں اپنے تکیے کے نیچے رکھے رہتے تھے اور ان سے استفادہ کرتے تھے۔ لفظ کا عارفانہ استعمال اور پھر اس میں زندگی کی بصیرتوں اور شخصیت کی تہہ داریوں کو بھرنے کا اسلوب اور انداز سیکھنا ان کے نزدیک عبادت سے کم نہیں تھا وہ اس ہنر کو سیکھنے کے لیے انھوں نے سبھی اہل فن سے استفادہ کیا ہے۔

فراق کی غزل کا انوکھاپن ان کی عشقیہ شاعری کا نیا لہجہ ہے۔ یہ عشق نہ سطحی ہے نہ متصوفانہ، اس میں عالمی عرفان کی تہہ داریاں ہیں۔ فراق کے نزدیک عشق مادی اور جسمانی سطح سے شروع تو ہوتا ہے مگر اس سطح پر ختم نہیں ہوتا، وہ مادی آسودگی اور جسمانی لذتیت سے پاک کر کے عشقیہ شاعری کو جذباتی تطہیر سے آشنا کراتے ہیں اسی لیے وہ اکثر دائملڈ کے بے قول محال میں اکثر کہا کرتے تھے کہ اعلا عشقیہ شاعری عشق کے بارے میں کبھی نہیں ہوتی' عشق اگر مادی اور جسمانی لذتوں کا مترادف ہے تو اس سے کوئی ارفع شاعری یا جذبہ پیدا نہیں ہو سکتا مگر حقیقت یہ ہے کہ مادی اور جسمانی لذت اس کا محض محرک ہے۔ اسی لیے عشق کو وہ عظیم تہذیبی قوت سمجھتے تھے۔

تھوڑی بہت تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ عشق نشاطِ زیست کی للک پیدا کرتا ہے اور اسی نشاطِ زیست کی چاہت میں انسان غم زمانہ کی تلخی سے آشنا ہوتا ہے، سوز و گداز' درد و داغ کی دولت پاتا ہے اور اسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ زندگی کا نظام ناانصافی پر مبنی ہے اور اصل عرفان غم سے دامن بچانے میں نہیں اس کی پہنائیوں سے گزر کر زندگی کی مجموعی وحدت کو تسلیم کرنے میں ہے گویا درد کی دولت انسان کو داخلیت سے نکال کر وسیع تر

آفاقی داخلیت میں قدم رکھنے کی سعادت بخشتی ہے اور اس منزل میں پہنچ کر خود محبوب کی شکل پہچانتا یا ابتدائے عشق کے دنوں کی طرح اسے یاد کرنا یا اس کے حصول کے لیے تڑپنا بڑا فضول فعل بن جاتا ہے۔

مدتیں گزریں تری یاد بھی آئی نہ ہمیں ۔۔ اور ہم بھول گئے ہوں تجھے ایسا بھی نہیں

نہ رہا حیات کی منزلوں میں وہ فرق سازو نیاز بھی

کہ جہاں ہے عشق برہنہ پا وہاں حسن خاک بسر بھی ہے

اور اسی عرفان سے وہ قلندرانہ بے نیازی حاصل ہوتی ہے جسے میر کے لفظوں میں تمام عمر ناکامیوں سے کام لینے کا ہنر کہا جا سکتا ہے:

کہاں ہر ایک سے بار نشاط اٹھتا ہے

بلائیں یہ بھی محبت کے سر گئی ہوں گی

اپنے مقام پر رہیں عشق کی بے نیازیاں ۔۔ گو در خلد بھی کھلے دل نے کہا کہ کون جائے

عشق کی یہی عارفانہ شان فراق کی غزل کی پہچان ہے۔ وہ نشاط زیست کے منکر نہیں بلکہ اسے مبارک اور مقدس آرزو جانتے ہیں لیکن اس کے اسیر ہو کر نہیں رہ جاتے اور اس راستے سے گزر کر زندگی کے عرفان و ادراک تک پہنچتے ہیں۔

یہ عرفان و ادراک ان کی نظموں میں زیادہ مربوط ڈھنگ سے ظاہر ہوا ہے۔ انہیں اعتراف ہے کہ زندگی تغیر اور انقلاب کی زد میں ہے اور ایسا ہونا بھی چاہیے۔ انسان کو زیست کی لذت اور اپنی شخصیت کی تعمیر اور تکمیل کے لیے لازم ہے کہ وہ برابر ارتقا پذیر رہے ان کے نزدیک انسانیت کی آخری منزل وہ ہے جب وہ کام کرنے کے لیے مجبور نہ رہے بلکہ کام اس کے لیے نشاط بن جائے، ضرورت نہ رہے محض عیش ہو جائے۔ لیکن اس منزل تک پہنچنے کے لیے وہ سخت مراحل طے کرتے ہیں ان کی طرف وہ اپنی غزلوں میں کمتر اور اپنی نظموں میں اکثر واضح اشارے ملتے ہیں:

دیکھ رفتار انقلاب فراق ۔۔ کتنی آہستہ اور کتنی تیز

زمین جاگ رہی ہے کہ انقلاب ہے کل

وہ رات ہے کوئی ذرہ بھی محو خواب نہیں

یا ان کی مشہور نظم "آدھی رات کو" کا یہ مصرعہ

نہ مفلسی ہو تو کتنی حسین ہے دنیا

فراق جہد حیات کی عظمت کے قائل ہیں "جھنڈولا" اور "جگنو" ہاتھوں کا ترانہ میں بڑی خوبی سے وہ ان محنت کشوں کو خراج عقیدت پیش کرتے ہیں جو اپنی ریاضت اور محنت سے زندگی کو رہنے کے قابل بناتے ہیں اور ضروری آسانیاں فراہم کرتے ہیں۔

فراق نے اپنی نظموں میں پہلی بار ۱۹۴۴ء میں آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کو استعمال کیا تھا اور میراجی کی طرح محض تحلیل نفسی کے طور پر استعمال کرنے کے بجائے بھرپور سماجی

معنویت اور جمالیاتی ربط کے ساتھ استعمال کیا تھا۔ اس نظم میں آدھی رات کا پورا منظر ہی سامنے نہیں آتا جس میں تاریکی، خاموشی اور سناٹے کو توڑتی ہوئی دور سے آتی ہوئی کسی گزرنے والی سواری کے گھنگھروؤں کی آواز، رات کی رانی، کی مہک، خوشبو کی لپٹ اور اس دور کے ذہین اور حساس انسان کے ذہن سے گزرنے والے خیالات ــــ سبھی کچھ بکھرے ہوئے سلسلے کے ساتھ سامنے آتے ہیں ان میں جہاں "سپاہ روس ہیں اب کتنی دور برلن سے" جیسے مصرعے ہیں تو یہ بھی ہے "تمولیوں کی دکانیں کہیں کہیں ہیں کھلی" غرض ایک عجیب بے تکلفانہ سی فضا ہے جو اردو نظم کو بہت کم نصیب ہوئی ہے۔ فراقؔ بھی اس عظمت کو دوبارہ نہیں چھو سکے۔

فراقؔ اپنی نظموں میں ربط و ترتیب تہذیبی تسلسل کے شعور سے پیدا کرتے ہیں۔ وہ آفاقی تہذیب کے ارتقائی سفر کو پیش نظر رکھتے ہیں۔ انسانی زندگی کی معمولی سی معمولی سہولت کے پیچھے کتنے ان گنت گم نام محنت کشوں کی محنت صرف ہوئی ہے ہماری ہر شائستگی کے پیچھے کتنی ریاضتوں کی کہانی چھپی ہوئی ہے یہی تاریخی شعور ان کی نظموں کو نئی گہرائی اور تفکر عطا کرتا ہے۔

فراقؔ کی رباعیات اردو ادب میں اضافے کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ان رباعیوں میں پہلی بار فراقؔ نے ہندو گھرانوں کی عکاسی کی ہے۔ فراقؔ کے نزدیک عالمی کلچر کے یہ تینوں روپ عظمتوں سے بھرپور ہیں۔ جنھیں ہندو، اسلامی اور مغربی یا یورپی کہا جاتا ہے۔

ان رباعیوں میں ان کی کوشش جسمانیات کی عرفانیات نظم کرنے کی ہے۔ جسم اور مادے کے تقدس اور اس سے پیدا ہونے والی پاکیزگی ان رباعیوں کا موضوع ہے۔ ہندو کلچر مادے اور جسم کی کثافتوں اور آلودگیوں سے ہو کر گزرتا ہے اور اس دوران اس کی رفعتوں کو اختیار کرتا جاتا ہے اور آلودگیوں کو نظر انداز کرتا جاتا ہے۔ اس قدیم ہندستانی نقطۂ نظر کے مطابق سنگیت اور تمام فنون لطیفہ اسی مادے سے گزرتے ہوئے ماورائی کیفیات سے عبارت ہے غالب نے اس بات کو اس شعر میں ادا کیا ہے۔ ؎

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینۂ بادِ بہاری کا

ان رباعیوں میں جسم ہے مگر جسم کی مادیت اور کثافت نہیں ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ جسم کی مادیت اور کثافت کی تطہیر موجود ہے۔ یہاں آنگن میں تلسی کو پانی دینے والی سہاگنوں کی تصویریں بھی ہیں اور رنگ کامنی ایسی چال والی کامنیاں بھی۔ ان رباعیوں کی محض یہ اہمیت نہیں ہے کہ ان میں ہندو گھرانوں کی تصویریں ہیں بلکہ اس آفاقی کلچر اور کالی فکر کی پرچھائیاں ہیں جو قدیم ہندستان کے طرزِ حیات میں جلوہ گر ہوا تھا اور جس نے مصوری، بت گری، مجسمہ سازی، سنگیت اور ادب سبھی فنونِ لطیفہ کو ایک وحدت میں پرو دیا تھا۔

فراقؔ تنقید کے میدان میں اپنی شاعری اور تخلیقی ادب کی راہ سے آئے تھے۔ اس اعتبار سے ان کا معاملہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ سے ملتا جلتا ہے دونوں نے اپنے موقف اور معیار کے مطابق معتبر اور مستند فن کاروں کو پرکھنا شروع کیا تاکہ وہ اپنی شاعرانہ شخصیت میں ان اساتذہ کی روایت کو اپنا لیں اور ان میں جو بات کھٹکے اسے رد کر دیں گویا ان کی تنقید ان کی تخلیقی سرگرمی کا سرچشمہ بھی تھی اور اسلحہ خانہ بھی۔ اسی کے ساتھ ساتھ دونوں آن تنقیدی مضامین کے ذریعے اپنی شاعری کے پڑھنے والوں کے ذوق کی تربیت بھی کر رہے تھے اور گویا اپنی شاعری کے لیے ذوقِ سلیم پیدا کر رہے تھے یا یوں کہیے کہ اپنی شاعری کے لیے قبولِ عام کی راہ ہموار کر رہے تھے۔ ایلیٹ بات مدلل کہتا ہے اور اس کے لیے دلیل اور سند لاتا ہے اور کبھی سند میں اپنا کلام پیش نہیں کرتا۔ فراقؔ بنیادی طور پر غزل گو ہیں، ایک جملے بلکہ جملے کے ایک ٹکڑے میں بجلی کی طرح کوندتے ہیں اور استدلال کے نہ جانے کتنے منطقی سلسلوں کو پھلانگتے ہوئے سیدھے نتیجے یا ادعا تک پہنچ جاتے ہیں اور سند اکثر اپنے شعر سے دیتے ہیں مگر فراقؔ کے اس طرح کوندے کی مثل جاگتے جگمگاتے جملے اور نقادوں کو جانے دیجیے خود ایلیٹ کے پاس ہی کتنے نکلیں گے۔

"غزل انتہاؤں کا سلسلہ ہے" یا "حالی حساس عقلیت کے پیغمبر ہیں" یا "اچھی شاعری دردو اندوہ پر تغزل کی فتح یابی ہے" یا اس طریقے کے کتنے جملے ہیں جو کسی شاعر یا صنعت یا دور ہی کو نہیں تہذیبی سلسلوں کو روشن کرتے گزر جاتے ہیں۔ اس اعتبار سے ان کی تنقید بے مثال ہے، یہ محض تاثراتی نہیں بلکہ تہذیبی تنقید ہے جو تاثرات کے لہجے میں مجسم ہو گئی ہے۔

دو مثالیں کافی ہوں گی۔ غیر مسلم اردو ادیبوں کی لکھنؤ کانفرنس میں انھوں نے اردو سے ہمارا رشتہ کے موضوع پر تقریر کرتے ہوئے کہا تھا کہ کھڑی بولی میں صرف اردو مرکب افعال کے سلسلے کو برت سکی ہے: "دھر کر رکھ دیتے ہیں" میں افعال کا پورا سلسلہ ہے ہندی میں ابھی اس کو برتا نہیں جا سکا ہے۔ نحوی سانچوں کی باریکیوں اور زبان کی نزاکتوں پر کس شاعر نے اتنا غور کیا ہے اور کون ان رموز کو بیان کرنے پر قادر ہے۔

پریم چند جینتی کے موقع پر ایک انٹرویو میں انھوں نے کہا کہ پریم چند کے ہاں سب کچھ ہے پریم نہیں ہے اور پھر وضاحت کی کہ پریم چند کے کردار محبت کی سرشاری سے واقف نہیں۔ اسی سلسلے میں بات آگے بڑھی تو انھوں نے کہا کہ ہندستان کے سبھی علاقوں کے اپنے اپنے عاشق اور معشوق ہیں لیکن اتر پردیش اور بہار کے علاقے اس قسم کے عشقیہ کرداروں اور رومانوں سے خالی ہیں۔ بات قابلِ غور ہے اور عارفانہ ہے۔ یہ رموز صرف فراقؔ کی اس عالمی اور آفاقی بصیرت کے اشاریے تھے جن کا ہلکا سا عکس ان کی تنقیدوں میں جھلک اٹھتا ہے۔

اور آخر میں ان کے خطوط جو "من آنم" کے نام سے محمد طفیل کے نام لکھے گئے اور لاہور سے کتابی شکل میں چھپے وہ بڑی حد تک شعوری کوشش کا نتیجہ ہیں۔ ان میں خطوں والی بے تکلفی نہیں ہے یعنی وہ گھر آنگن نہیں ڈرائنگ روم ہیں مگر اس کے باوجود وہ اردو کے نثری سرمایے میں قابلِ قدر اضافہ ہیں۔ اردو میں عشقیہ شاعری، کے علاوہ اور کسی جگہ

عشق اور شاعری اور بالخصوص عظیم شاعری کے بارے میں ان کے خیالات اتنی وضاحت اور صراحت کے ساتھ نہیں ملتے۔

ان خطوں میں گفتگو کا مزا ہے، منطقی دلیلیں ہیں، مثالیں ہیں مگر ان سب سے بڑھ کر بات چیت کا جو لطف ہے وہ ان خطوں کی خصوصیت بن گیا ہے۔ فراق کے لیے شاعری پوری شخصیت تھی وہ اٹھتے بیٹھتے، سوتے جاگتے شاعری کی دنیا میں رہتے تھے اور اسی لیے ان خطوں میں ان کی شاعری اور شخصیت کی جو جھلکیاں محفوظ ہو گئی ہیں وہ بڑی دل کش بھی ہیں اور جامع بھی۔

فراق گورکھپوری کے ریڈیو اور ٹیلی وژن انٹرویوز میں بھی یہی کیفیت ہے۔ خطوں سے بھی ذرا بڑھ چڑھ کر ہے۔ آل انڈیا ریڈیو لکھنؤ نے ایک انٹرویو نشر کیا تھا جس کا ایک حصہ "عصری ادب" میں شائع ہوا تھا۔ موضوع ہے عظیم ادب کی پہچان۔ فراق صاحب کی گفتگو کی ساری دل نشینی اس اہم مبحث کے توسط سے مرکوز ہو گئی ہے اور صرف ایک جملے میں فراق نے اپنے انداز سے اس کا جواب دے دیا ہے؛

"قدروں سے بوجھل بنا دینا معمولی چیزوں کو، یہ کام ادب ہے۔"

اور یہی عظیم ادب کی پہچان ہے۔

غرض فراق کی آواز عالمی کلچر اور آفاقی بصیرت میں ڈوبی ہوئی ایسی آواز تھی جس نے شاعری اور تنقید میں، تحریر اور تقریر میں، مراسلے اور مکالمے میں وہ یادگار کیفیات بکھیر دی ہیں کہ مدتوں عرفان و ادراک کی راہیں روشن کرتی رہیں گی بقول میرؔ

باتیں ہماری یاد رہیں پھر ایسی باتیں نہ سنیے گا

فیض

نشاطِ کرب کی کجکلاہی

فیض احمد فیض (پیدائش سیال کوٹ ۱۹۱۴) کی شاعری اس دور کی مقبول ترین نغمہ ہے ان کی آوازیں، وہ ست رنگی کیفیت ایسی تہہ در تہہ دل کشی پیدا ہو گئی ہے کہ تنقید کے لیے اس حسن کا تجزیہ دشوار ہے۔ ان سے مختلف عقائد و اقدار والے بھی ان کی شاعری پر سر دھنتے اور وجد کرتے ہیں۔ اس کے پُراسرار طلسماتی حسن کی پہچان اس کیمیاوی عمل کی بازیافت ہی کے ذریعے ممکن ہے جو ان کے ہاں تمثیل اور پیکر تراشی، نغمے اور رنگ کو تجربے کی حسن کاری اور اظہار کی نغزگوئی میں ڈھال کر عجیب و غریب غنائیت میں تبدیل کر دیتا ہے۔

فیض کی شاعری کی عمر زیادہ نہیں۔ ان کی شاعری کے واضح طور پر تین ادوار ہیں جنھیں بہتر الفاظ کی غیر موجودگی میں ربودگی، آراستگی اور نشاط دردمندی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

۱

ربودگی

ربودگی کے اس پہلے دور کے بارے میں فیض نے لکھا ہے:

۱۹۲۸/۲۹ء سے ۱۹۳۴/۳۵ء تک کی تحریریں ..... طالب علمی کے دن (کی ہیں) یوں تو ان سب اشعار کا قریب قریب ایک ہی ذہن اور جذباتی واردات سے

تعلق ہے اور اس واردات کا ظاہری محرک تو وہی ایک حادثہ ہے جو اس عمر میں اکثر نوجوان دلوں پر گزر جاتا کرتا ہے لیکن اب جو دیکھتا ہوں تو یہ درد بھی ایک درد نہیں تھا بلکہ اس کے بھی دو الگ الگ حصے تھے جن کی داخلی اور خارجی کیفیت کافی مختلف تھی۔" (دیباچہ دست تہہ سنگ)

اس دور کے دونوں الگ الگ حصوں کی تشریح فیض نے اس طرح کی ہے:

"۱۹۲۰ء سے ۱۹۳۰ء کا زمانہ ہمارے ہاں معاشی اور سماجی طور سے کچھ عجیب طرح کی بے فکری، آسودگی اور ولولہ انگیزی کا زمانہ تھا جس میں اہم قومی، سیاسی تحریکوں کے ساتھ ساتھ نثر و نظم میں بیشتر سنجیدہ فکر و مشاہدہ کے بجائے کچھ رنگ رلیاں منانے کا سا انداز تھا۔ شعر میں اولاً حسرت موہانی اور اس کے بعد جوش، حفیظ جالندھری اور اختر شیرانی کی ریاست قائم تھی۔ افسانہ میں یلدرم اور تنقید میں حسن برائے حسن اور ادب برائے ادب کا چرچا تھا۔ نقش فریادی کی ابتدائی نظمیں ــــ خدا وہ وقت نہ لائے کہ سوگوار ہو تو، "میری جاں اب بھی اپنا حسن واپس پھیر دے مجھ کو"، "تہہ نجوم".... وغیرہ اسی ماحول کے زیر اثر مرتب ہوئیں اور اس فضا میں ابتدائے عشق کا تحیر بھی شامل تھا لیکن ہم لوگ اس درد کی ایک جھلک بھی ٹھیک سے نہیں دیکھنے پائے تھے کہ صحبت یار آخر شد۔" یہ دور ربودگی کا پہلا دور ہے جسے فیض ہی کے لیے نہیں پورے اردو ادب کے لیے ٹھیٹھ رومانوی دور سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اس دور میں تخیل کی رنگین سیماب پائی، آسمان اور زمین سے دور پرواز کرتے ہوئے عکس، ہلکی ہلکی اداسی، جان سے زیادہ عزیز وابستگیاں، عارضی حسن سے روشن شبستان ماضی سے لگاؤ، اور موت کی دور سے آتی ہوئی آہٹ، تھوڑی سی خود رحمی اور حسین تصویریں ولس بنانے اور لطیف مرقعے سجانے کا شوق ــــ یہی سب کچھ متاع حیات ہے:۔

اسی دور کے دوسرے حصے کے بارے میں فیض نے لکھا ہے:

> "پھر دیس پر عالمی کساد بازاری کے سائے ڈھلنے شروع ہوئے کالج کے بڑے بڑے بانکے تیس مار خاں تلاش معاش میں گلیوں کی خاک پھانکنے لگے۔ یہ وہ دن تھے جب یکایک بچوں کی ہنسی بجھ گئی، اجڑے ہوئے کسان کھیت کھلیان چھوڑ کر شہروں میں مزدوری کرنے لگے اور اچھی خاصی شریف بہو بیٹیاں بازار میں آ بیٹھیں۔"

اس دور کی تخلیقات کو فیض نے "یاس" قرار دیا ہے۔ ربودگی کے اس دور میں دل شکستگی کی صدا مانوس صدا تھی۔ حالات جو بھی ہوں یہ اداسی اور دور کی ہلکی سی لکیریں بھی رومانویت کا مقدر اور اس کی پہچان ہے اس طرز کی تخیل اور جذبے سے سینچی ہوئی شاعری بغیر کیٹس کے مدقوق رخساروں کے اور شیلی کی بے قرار روح

کے کرب کے بغیر تصور نہیں کیا جا سکتا۔ رومانویت فرد کا اظہار ذات ہے یا اس کی نجی شخصیت کے وفور اور گداز کی آواز ہے اسی لیے یہاں فرد کہیں معاشرے کے پیوستہ شاداں و فرحاں نظر آتا ہے اور کہیں معاشرے سے کٹا ہوا تنہا اور اداس ___ اور اس اداسی اور تنہائی میں بھی ایک کیفیت ہے "دم بدم با من و ہر لحظہ گریزاں از منا" ایک جائی اور تنہائی کی یہ جدلیات فیض کی اس دور کی نظموں میں بھی موجود ہے "میرے ندیم" اس جدلیات کا نقطۂ عروج ہے یہاں شاعر اپنی ذات کے نجی اور لطیف احساسات کا اظہار بھی اپنے ندیم (یعنی اپنے ہمراز اور ہمراز معاشرہ) ہی کے ذریعے کرتا ہے۔

آراستگی

بہرحال اس رومانوی ربودگی کے بعد دوسرا دور آیا جسے فیض نے نقش فریادی میں "دلے بفروختیم جانے خریدیم" سے تعبیر کیا ہے اسی دور میں ان کا رابطہ ترقی پسند تحریک سے ہوا ان تصورات کے بارے میں وہ لکھتے ہیں:

"یوں لگا کر جیسے گلشن میں ایک نہیں کئی دبستاں کھل گئے ہیں۔ اس دبستان میں سب سے پہلا سبق جو ہم نے سیکھا یہ تھا کہ اپنی ذات کو باقی دنیا سے الگ کر کے سوچنا اول تو ممکن ہی نہیں اس لیے کہ اس میں بہرحال گردوپیش کے سبھی تجربات شامل ہوتے ہیں اور اگر ایسا ممکن ہو بھی تو انتہائی غیر سودمند فعل ہے کہ ایک انسانی فرد کی ذات اپنی سب محبتوں اور کدورتوں، مسرتوں اور رنجشوں کے باوجود بہت ہی چھوٹی سی، بہت ہی محدود اور حقیر شے ہے۔ اس کی وسعت اور پہنائی کا پیمانہ تو باقی عالم موجودات سے اس کے ذہنی اور جذباتی رشتے ہیں، خاص طور پر انسانی برادری کے مشترک دکھ درد کے رشتے۔"

بقول ان کے اس کے بعد کے "تیرہ چودہ برس کیوں نہ جہاں کا غم اپنا لیں" میں گزرے۔ ہمارے نقطۂ نظر سے یہ موڑ اہم ہے کیونکہ فیض یہاں ذات کو وسیع تر انسانی رشتوں سے جوڑنے، رومانویت کو حقیقت پسندی کی معنویت اور عصری حسیت اور آگہی کا آہنگ دینے کا دور ہے۔ یہ وہ مرحلہ ہے جہاں بڑے سے بڑے رومانوی فن کاروں کی آواز جھرجھرا جاتی ہے، موقلم سے رنگینی چھن جاتی ہے اور ان کا تخلیقی جادو بکھر کر رہ جاتا ہے۔ فیض نے اس باب میں بڑی احتیاط برتی۔

ایک تو انھوں نے اپنے دور کی سنگین حقیقتوں کا بیان رومانوی حقیقتوں کے پہلو بہ پہلو کیا جس کے نتیجے کے طور پر کم سے کم آدھی نظموں پر رومانوی فضا کا نور اور مستی طاری ہتی۔ دوسرے سنگین حقایق پر خیالات واحساسات کا ذکر رومانوی آراستگی کے ساتھ یا اور جذباتی اور حسی بلکہ رومانوی علامتوں کے ذریعے کیا ہے۔ جہاں کہیں یہ رومانوی راستگی ماند پڑ گئی ہے، وہاں نظم کی چمک دمک چھن گئی ہے۔ اسی لیے فیض کی شاعری خصوصاً اس دور کی شاعری میں رومان اور حقیقت دو الگ الگ خانوں میں بٹے ہوئے نظر آتے ہیں یہ شبوارہ مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب، چند روز اور مری جان، رقیب سے جیسی نظموں سے لے کر بعد کی نظم دو عشق تک قائم رہتا ہے۔ (یہاں یہ بات قابل لحاظ ہے کہ رومان اور حقیقت، ذات کی حسن پرستی اور انقلابی حسیت کی سنگینی کا ذاتی تجربے کو ایک مربوط اور منظم اکائی میں ڈھالنے کا عمل شاید مجاز کے علاوہ اور کسی شاعر سے بن نہیں پڑا ہے) البتہ فیض اس راہ سے گزرے تو انھوں نے دونوں منطقوں کو الگ الگ رکھا اور عشق اور انقلاب دونوں کا پہلو بہ پہلو ذکر کر کے نئی حسیاتی تنظیم کا تجربہ کیا۔

بعض نظموں میں یہ خصوصیت بہت واضح ہے۔ مثلاً مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ، رقیب سے، اور موضوعِ سخن واضح طور پر دو حصوں میں بٹی ہوئی نظمیں ہیں۔ ان میں تو حقیقت کی سنگینی پر رومانویت کا لباس یا آراستگی کا پردہ بھی نہیں ڈالا گیا ہے۔ مثلاً:

جا بجا بکتے ہوئے کوچۂ بازار میں جسم
خاک میں لتھڑے ہوئے خون میں نہلائے ہوئے
جسم نکلے ہوئے امراض کے تنوروں سے
پیپ بہتی ہوئی گلتے ہوئے ناسوروں سے (مجھ سے پہلی سی محبت.....)

یا — جب کبھی بکتا ہے بازار میں مزدور کا گوشت
شاہراہوں پہ غریبوں کا لہو بہتا ہے (رقیب سے)

یا — ان دہکتے ہوئے شہروں کی فراواں مخلوق
کیوں فقط مرنے کی حسرت میں جیا کرتی ہے
یہ حسیں کھیت پھٹا پڑتا ہے جوبن جن کا
کس لیے ان میں فقط بھوک اگا کرتی ہے (موضوعِ سخن)

ظاہر ہے یہاں نظموں کی طلسماتی فضا اور شعری آہنگ دونوں مجروح ہوئے ہیں اور نظم دو لخت سی ہو گئی ہے۔ آگے چل کر فیض نے حقیقت کے بجی اور رومانوی حسیت کی راہ نکالی اور حقیقت کو بھی رومان کی سی آراستگی عطا کر دی۔ فیض نے چونکہ غمِ دوراں اور غمِ جاناں کو الگ الگ رکھا اور ایک نظم میں بھی الگ الگ منطقوں میں اور الگ

الگ انداز بیان کے ساتھ پیش کیا اس لیے ان کی شاعری جھلاہٹ، بے تکی اور سپاٹ پن سے خاصی محفوظ رہی اور رومانوی آراستگی نے اس کی شعریت کو محفوظ رکھا۔ آگے چل کر ان کے یہاں عمرانی بلکہ ٹھیٹھ سیاسی مسائل کو انسانی رشتوں کی اصطلاحوں اور نجی، شخصی اور رومانوی حسیت کے ذریعے اور قطعی علامتوں کے واسطے سے پیش کرنے کا ہنر بھی آ گیا۔ اس کی واضح ترین مثال صبح آزادی ہے موضوع سیاسی ہے مگر اس کا احساس انسانی بلکہ نجی پیرایے میں کیا گیا اور بیان رومانوی پیرایے میں:

جواں لہو کی پُراسرار شاہراہوں سے
چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
پکارتی رہیں باہیں، بدن بلاتے رہے
بہت عزیز تھی لیکن رخِ سحر کی لگن
بہت قریں تھا حسینانِ نور کا دامن
سبک سبک تھی تمنا، دبی دبی تھی تھکن

(صبح آزادی)

سیاسی لیڈر کے نام اور شورش بربط و نے اور سرِ مقتل میں بھی یہی انداز قائم رکھا گیا ہے جو فیض کے مخصوص طرزِ احساس اور طرزِ ادا کی پہچان ہے۔

فیض کے ہاں رومانوی اظہار کی توسیع کی تکنیک پر گفتگو کرنے سے پہلے یہ صراحت ضروری ہے کہ اس دور میں بھی فیض کی شاعری تنوع سے خالی نہیں۔ ایک طرف تو ان کے ہاں فرد کا نجی دکھ درد ہے اور یہ فرد واضح طور پر رومانوی مزاج کا متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والا درد مند دل والا جیالا ہے جسے "حسن سے بھی لگاؤ ہے، جسے زندگی بھی عزیز ہے" اور چاروں طرف پھیلے ہوئے دکھ درد سے دل گرفتہ اور مضطرب بھی ہے اور اپنی بے بسی پر پیچ و تاب بھی کھاتا ہے۔ اس کے درد کی شدت بھی پڑھنے والوں کو متاثر کرتی ہے اور اس کی شاعری میں نئے رنگ بکھیرتی اور نئے شعلے دہکاتی ہے اور دوسری طرف اس کی بے بسی بھی دلوں کو چھو لیتی ہے اور ایک عجیب کیفیت پیدا کرتی ہے۔ اس کی واضح مثالیں "اے دل بے تاب ٹھہر" اور "ہم لوگ" اور "میرے ہمدم میرے دوست" میں نظر آتی ہیں اور اس اعتبار سے "ہم لوگ" اس دور، اس طبقے اور اس کیفیت کی سب سے نمائندہ نظم ہے۔ شاید مجاز کی نظم "آوارہ" کے بعد سب سے زیادہ نمائندہ نظم:

دل کے ایواں میں لیے گل شدہ شمعوں کی قطار
نورِ خورشید سے سہمے ہوئے اکتائے ہوئے
حسنِ محبوب کے سیال تصور کی طرح
اپنی تاریکی کو بھینچے ہوئے لپٹائے ہوئے

غایت سود و زیاں، صورت آغاز و مآل
وہی بے سود تجسس، وہی بے کار سوال
مضمحل ساعت امروز کی بے رنگی سی
یاد ماضی سے غمیں، دہشت فردا سے نڈھال

یا — گر مجھے اس کا یقیں ہو مرے ہمدم مرے دوست
گر مجھے اس کا یقیں ہو کر ترے دل کی تھکن
تیری آنکھوں کی اداسی تیرے سینے کی جلن

میری دلجوئی میرے پیار سے مٹ جائے گی . . . .
میں تجھے گیت سناتا رہوں ہلکے شیریں
آبشاروں کے بہاروں کے چمن زاروں کے گیت . . . . .
پر مرے گیت تیرے دکھ کا مداوا ہی نہیں
نغمہ جراح نہیں مونس و غم خوار سہی
گیت نشتر تو نہیں مرہم آزار سہی
تیرے آزار کا چارہ نہیں نشتر کے سوا
اور یہ سفاک مسیحا مرے قبضے میں نہیں
اس جہاں کے کسی ذی روح کے قبضے میں نہیں
ہاں مگر تیرے سوا تیرے سوا، تیرے سوا

آخری چند مصرعوں کی غیر ضروری حد تک صراحت کے باوجود نظم رومانوی، شخصی اور انفرادی ہے اور اسی سیاق میں وسیع تر اجتماعی معنویت کو سمویا گیا ہے۔

اس مرحلے پر اس دور کی دو نظموں کا تذکرہ لازمی ہے ایک "تنہائی" اور دوسری "کتے"۔ دونوں علامتی نظمیں ہیں اور توجیہہ و تشریح کے متعدد زاویوں سے مطالعہ کی جا سکتی ہیں۔ "تنہائی" اس کرب ناک دور کے فرد کی تنہائی بھی ہو سکتی ہے اور ایک ایسی طوائف کی تنہائی بھی جو رات گئے خریداروں کا انتظار کرتی ہے۔ یہ شاید وہی عورت ہو جس کا فیض نے محولہ بالا اقتباس میں ذکر کیا تھا۔ "اچھی خاصی شریف بہو بیٹیاں بازار میں آ بیٹھیں"۔

یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ اختر شیرانی کی محبت اور پوجا کی مورتی سلمیٰ کے زوال کے فوراً بعد خود رومانوی ادیبوں نے عورت کو طوائف کے روپ میں دیکھنا اور پیش کرنا شروع کر دیا تھا۔ طوائف اس دور کا محبوب موضوع ہے قاضی عبدالغفار نے لیلیٰ کے خطوط، ناول لکھا جذبی نے طوائف پر نظم لکھی مجاز کے ہاں شہناز لالہ رخ کے کاشانے کا تذکرہ ہوا اور ممکن ہے فیض کی تنہائی کی ہیروئن بھی یہی طوائف ہو

جو عورت کا رومانوی سنگھاسن سے اترا ہوا روپ ہے۔

نظم تنہائی، اہمیت اس کی open - ness کی وجہ سے ہے۔ جس ربودگی، خود فراموشی، بیگانگی کا اظہار اس نظم میں ہوا ہے وہ اسے فیض کی اس دور کی نظموں سے الگ بھی کرتی ہے اور ممتاز بھی۔ یہ دراصل کہانی کی بیچ کی کڑی ہے اور اس اعتبار سے نئے انداز کی نظم کہا جا سکتا ہے۔

"کتے" میں بھی علامتی انداز اختیار کر گیا ہے اور اس دور میں جب یہ رنگ زیادہ عام نہیں تھا اس کی اولیت کا اعتراف کیا جانا چاہیے۔ اس کا بھی مختلف زاویوں سے مطالعہ کیا جا سکے۔ واضح رخ غالباً سیاسی ہے اور عام انسانوں کی بے بسی اور ان کی تذلیل کو موثر اور علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اسلوب اور تکنیک دونوں حیثیتوں سے اسے اس دور کی نظموں میں انفرادیت حاصل ہے۔

ان دو نظموں کے پہلو بہ پہلو ایک نظم براہ راست اور بے ساختہ اظہار کی نمائندہ ہے۔ "بول"۔ اور اس نظم کی روانی، گفتگو کے لہجے سے قربت، اور آہنگ اسے خاصہ کی چیز بناتے ہیں۔ تاریخی سیاق وسباق سے اعتبار سے یہ دوسری جنگ عظیم کے پہلے دور کی نظم ہے جب ہٹلر اور برطانیہ کے درمیان لڑائی چھڑی ہوئی تھی اور غلام ہندستان اس موقع سے فائدہ اٹھا کر اپنی آزادی کی جنگ چھیڑنے کی سوچ رہا تھا مگر اس پس منظر کو بھلا دینے پر بھی نظم کی عمومیت مجروح نہیں ہوتی اور اس کی روانی میں فرق نہیں آتا۔ یہ سڈول ترشی ترشی ہوئی خطیبانہ گھن گرج سے محروم مگر بصیرت اور رفاقت کے احساس سے سجی ہوئی نظم آج بھی جما لیاتی کیفیت جگاتی ہے اور حوصلے اور امید کی چراغ جلاتی ہے۔

بول یہ تھوڑا وقت بہت ہے
جسم و زباں کی موت سے پہلے
بول کہ سچ زندہ ہے اب تک
بول جو کچھ کہنا ہے کہہ لے

فیض کی شاعری کے اس دور سے رخصت ہونے سے قبل ان کے تشبیہوں، استعاروں اور تمثالوں کی تراش خراش پر غور کرنا ضروری ہے۔ فیض نے حسی متبادلات کا استعمال کیا ہے اور اس طرز خاص میں انھوں نے فارسی تراکیب اور مغربی شاعری کے Transferred Epithet دونوں کے امتزاج سے فیض اٹھایا ہے۔ اس میں انھوں نے صرف اردو اور فارسی غزل کی روایات سے خصوصاً حافظ کے آراستہ اور رواں امیجری ہی سے کام نہیں لیا بلکہ مغربی شاعروں خصوصاً رومانوی شاعروں کی پیکر تراشیوں سے بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ ان کا اصول یہ ہے کہ حسیات کا پورا نظام ایک مربوط اکائی ہے اور اس لحاظ سے آنکھ کو متاثر کرنے والا حسیاتی منظر یا وقوعہ

سماعت کو بھی شاداب کر سکتا ہے اور لمس کو بھی اسی بنا پر ایسی رواں اور متحرک تصویریں تراشی جائیں تو یہ یک وقت مختلف حواس کو آسودہ کریں اور ایک حاسہ سے دوسرے حاسہ تک کیفیت کی اس منتقلی کے عمل میں تخیل کو بیدار اور فعال کریں۔ اس طرزِ خاص کا آغاز آراستگی کے دور سے ہوتا ہے اور اس کو پوری طرح رچاؤ نشاطِ کرب کے دور میں حاصل ہوا ہے۔ اس کی دونوں مثالیں یہاں پیش کی جاتی ہیں:

گل ہوئی جاتی ہے افسردہ سلگتی ہوئی شام
ڈھل کے نکلے گی ابھی چشمۂ مہتاب سے رات ــــ موضوعِ سخن

اس بام سے نکلے گا تیرے حسن کا خورشید
اس کنج سے پھوٹے گی کرن رنگ حنا کی
اس در سے بہے گا تیری رفتار کا سیماب
اس راہ پہ پھوٹے گی شفق تیری قبا کی ــــ دو عشق

دستِ صبا۔ سلگتی ہوئی شام۔ رفتار کا سیماب۔ ساری تراکیب اسی مشرقی اور مغربی مزاج کی آمیزہ ہیں۔ اسی وجہ سے فیضؔ کا اسلوب محض غزل کا مرہونِ منت نہیں ہے اس میں مغربی اسالیب کا بانکپن بھی ہے۔

(۴)

نشاطِ کرب

جیل کی زندگی کے بارے میں فیضؔ نے لکھا:

"جیل خانہ عاشقی کی طرح خود ایک بنیادی تجربہ ہے جس میں فکر و نظر کا ایک آدھ دریچہ خود بخود کھل جاتا ہے۔ چنانچہ اول تو یہ ہے کہ ابتدائے شباب کی طرح تمام حسیات یعنی Sensations پھر تیز ہو جاتی ہیں اور صبح کی پو، شام کے دھندلکے، آسمان کی نیلاہٹ، ہوا کے گداز کے بارے میں وہی پہلا سا تحیّر لوٹ آتا ہے، دوسرے یوں ہوتا ہے کہ باہر کی دنیا کا وقت اور فاصلے دونوں باطل ہو جاتے ہیں، نزدیک کی چیزیں بھی بہت دور ہو جاتی ہیں اور دور کی نزدیک ...... تیسری بات یہ ہے کہ فراغتِ ہجراں میں فکر و مطالعہ کے ساتھ عروسِ سخن کے ظاہری بناؤ سنگھار پر توجہ دینے کی زیادہ مہلت ملتی ہے۔"

دست صبا، زنداں نامہ، اور دست تہ سنگ، کا اکثر کلام جیسا کہ ہے قید و بند کی تکالیف کے دوران تخلیق ہوا۔ اس تخلیقی عمل کی نفسیاتی توجیہہ سے قطع نظر، اس دور کی پوری شاعری آرزومندی کے شدید کرب کی شاعری ہے جتنا یہ کرب زیادہ ہوتا ہے شاعر اس کے مقابل اتنی ہی روشن اور حسین تمثالوں کو رکھتا جاتا ہے۔ درد کی لے جتنی بڑھتی ہے اور مجبوری کے سنگین لمحے جتنی سفاکی کے ساتھ اپنے پنجے دل و جگر میں گاڑتے ہیں اتنی ہی نرمی اور آسودگی سے شاعر کی مدد سے زندگی کے جگمگاتے جاگتے نشاط کے جلوے یکجا کرتا جاتا ہے، اسی تخالف اور تضاد سے عبارت شعری وحدت فیض کے اس دور کی پہچان ہے:

بجھا جو روزن زنداں تو دل یہ سمجھا ہے
کہ تیری مانگ ستاروں سے بھر گئی ہو گی
چمک اٹھے ہیں سلاسل تو ہم نے جانا ہے
کہ اب سحر ترے رخ پر بکھر گئی ہو گی

تصور اور حقیقت کے درمیان یہ گہرا تضاد، نشاطِ زیست کی ایسی زبردست حسرت اور اس کے حصول کی ایسی بے پایاں تڑپ اور اسی کے ساتھ اس سے ایسی یکسر محرومی اردو شاعری میں نایاب ہے۔ فیض کی شاعری کی قوسِ قزح کا ہر رنگ اسی شدید چاہت اور شدید محرومی سے عبارت ہے یہ ترساہٹ، یہ ارمان اور یہ کرب مل کر ایک عجیب کیفیت پیدا کرتے ہیں جس میں نشاط اور کرب کا امتزاج بھی ہے، مستی اور سرشاری کا ارمان بھی ہے اور محرومی اور دردمندی کا سوز بھی۔

ان دو متضاد رویوں ہی سے فیض نے اپنی شاعری کا آہنگ ڈھالا ہے۔ اس میں اضافہ کیجیے درد و کرب کی کجکلاہی کا جو شکست کو شکست نہیں بننے دیتی سرشاری اور کیف میں تبدیل کر دیتی ہے۔ بھلا اس زیست میں نشاط ہی کیا جو درد کے افتخار سے خالی ہو۔ اسی لیے فیض کو نہ صرف درد گوارا ہے بلکہ درد ان کا افتخار ہے، شاید انسانوں کے دل ملانے والے اور ان میں یکجائی اور یکجہتی پیدا کرنے والا سب سے موثر رشتہ اور سب سے حقیقی وسیلہ بھی ہے۔

فیض کی اپنی فنی اور فکری جدیت ہے یعنی زندگی سے اٹوٹ پیار ہی وجہ عذاب ہے۔ جس نشاطِ زیست کو وہ سب کے لیے عام کرنا چاہتے ہیں، اسی کی خاطر انھیں ہر صبح نئی صلیب پر شہید ہونا پڑتا ہے یہی لہجے کی دردناکی اور فضا کی نرمی مل کر ان کی شاعری کو انوکھی دل دوز کیفیت بخشتی ہیں پھر اس بات پر زیادہ تعجب نہیں ہوتا کہ قید و بند کے مصائب اور صعوبتیں اس کا حصہ کیوں ہیں جو اپنی حسن کاری سے سب سے زیادہ زندگی کو اتنی فیاضی سے مرصع کر دیتا ہے اور اپنی نغمگی سے ہم سب کی رگوں میں سرور کی نہریں بہا دیتا ہے۔" (سر آغاز، زنداں نامہ، سید سجاد ظہیر، صفحہ ۸)

دراصل زندگی اور نشاطِ زیست سے اتنے گہرے لگاؤ کے بغیر اس کی پاداش میں کھائے ہوئے اس سے زیادہ گہرے زخم ایسے مہکتے ہوئے شاداب پھول کھلا ہی نہیں سکتے فیضؔ کے لفظوں میں :

جو دل پہ نقش نہ ہوگا وہ گل ہے داغ نہیں

ذرا دیر کے لیے فیضؔ کے اسلوب کو ان انتہاؤں کی مدد سے سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ جبر، تشدد اور بہیمانہ چیرہ دستیوں کے جو مناظر فیضؔ کی نظموں میں بکھرے پڑے ہیں ان کی نظیر اردو شاعری میں نہیں۔ ان مناظر کی سفاکی زندگی کو معمولی سی معمولی آزادی کو بھی برکت اور عیش بنا دیتی ہے۔ مناظر کا حسن، صبح کی صباحت، سانس کی آمد و شد، چڑیوں کے زمزمے، ہوا کا مستانہ خرام انمول معلوم ہونے لگتے ہیں۔ سفاک بہیمانہ مناظر کی ایک جھلک:

آجاؤ میں نے دھول سے ماتھا اٹھا لیا
آجاؤ میں نے چھیل دی آنکھوں سے غم کی چھال
آجاؤ میں نے درد سے بازو چھڑا لیا
آجاؤ میں نے نوچ دیا بے کسی کا جال —— آجاؤ ایفریقا
پنجے میں ہتھکڑی کی کڑی بن گئی ہے گرز
گردن کا طوق توڑ کے ڈھالی ہے میں نے ڈھال —— آجاؤ ایفریقا

یا —— گڑی ہیں کتنی صلیبیں مرے دریچے میں .....
کسی پہ کرتے ہیں ابرِ بہار کو قرباں
کسی پہ قتل مہِ تابناک کرتے ہیں
کسی پہ ہوتی ہے سرمست شاخسار دو نیم
کسی پہ بادِ صبا کو ہلاک کرتے ہیں

یا —— جلا پھر صبر کا خرمن پھر آہوں کا دھواں اٹھا
ہوا پھر نذرِ صرصر ہر نشیمن کا ہر اک تنکا
ہوئی پھر صبحِ ماتم آنسوؤں سے بھر گئے دریا
چلا پھر سوئے گردوں کاروانِ نالۂ شب ہا
ہر اک جانب فضا میں پھر مچا کہرامِ یارب ہا

امڈ آئی کہیں سے پھر گھٹا، وحشی زمانوں کی
فضا میں بجلیاں لہرائیں پھر سے تازیانوں کی
قلم ہونے لگی گردن قلم کے پاسبانوں کی

کھلا نیلام ذہنوں کا لگی بولی زبانوں کی
لہو دینے لگا ہر اک دہن میں بخیۂ لب ہا ـــــــ

فیضؔ کو شدید احساس ہے کہ اس شدید ظلم و ستم کے پیچھے تاریخی عمل کی ناگزیریت ہے یہ سارے مصائب نظام نو کی پیدائش کا کرب ہیں۔ یہ عین ممکن ہے کہ جو لوگ اس شدید کرب سے گزریں وہ صرف تاریک راہوں ہی میں مارے جائیں اور سحر نہ دیکھ سکیں بظاہر ان کی ساری قربانیاں رائیگاں بھی نظر آئیں گی مگر دراصل یہ بہت بڑا افتخار ہے کہ آنے والے دور کی راہ ہموار کرنے کے لیے خونِ دل نذر کرنے کی سعادت ملے یا فیضؔ ہی کے الفاظ میں یہ عزت حاصل ہو کہ :

قتل گاہوں سے چن کر ہمارے علم
اور نکلیں گے عشاق کے قافلے
جن کی راہِ طلب سے ہمارے قدم
مختصر کر چلے درد کے فاصلے

اور جان سے گزرنے والوں کو اس کا اطمینان ہو کہ ان کے ساتھ راستے کے کم سے کم چند کانٹے تو نکل آئے :

ایسے ناداں تو نہ تھے جی سے گزرنے والے
ناصحو، پندگرو، راہ گذر تو دیکھو

کرب کا یہ نشاط اور نشاط کرب کی یہ جھلکا ہی اس ہمہ جہتی اور سرشاری کے ساتھ فیضؔ کی شاعری ہی میں نغمہ اور رنگ پا سکی ہے۔ یہ شان ان کے مختصر مراثی میں اور زیادہ ابھرے ہوئے انداز میں ظاہر ہوئی ہے۔

کرو کج جبیں پہ سرِ کفن مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو
کہ غرورِ عشق کا بانکپن پسِ مرگ ہم نے بھلا دیا

یہ ہمیں تھے جن کے لباس پر سرِ رہ سیاہی لکھی گئی
یہی داغ تھے جو سجا کے ہم سرِ بزمِ یار چلے گئے

جس دھج سے کوئی مقتل میں گیا وہ شان سلامت رہتی ہے
یہ جان تو آنی جانی ہے اس جان کی کوئی بات نہیں

اور اس کربِ بے کنار، نشاطِ بے پایاں اور محبت جہاں پیما محبت کے امتزاج نے وہ کیفیت پیدا کی ہے جو شاعر کو درد کو زندگی کا لازمی جز ہی نہیں، سرمایۂ افتخار کے طور پر قبول کرنے پر آمادہ کرتا ہے۔ دشمن بھی اس کی دعائے سحرگاہی میں جگہ پاتے ہیں اور

اس کا دل پوری انسانیت کے غم اور اس کی محبت سے بھر جاتا ہے:

جن کا دیں پیرویٔ کذب و ریا ہے ان کو
جرأت کفر ملے ہمت تحقیق ملے
جن کے سر منتظرِ تیغِ جفا ہیں ان کو
دستِ قاتل کو جھٹک دینے کی توفیق ملے

یا — نثار میں تری گلیوں کے اے وطن کہ جہاں
چلی ہے رسم کہ کوئی نہ سر اٹھا کے چلے
جو کوئی چاہنے والا طواف کو نکلے
بدن چرا کے چلے جسم و جاں بچا کے چلے

فیض کا اسلوب اور تکنیک نشاطِ کرب اور محبت اور جہادِ زندگی کی اسی جدلیت سے عبارت ہے۔ یہ جدلیت ان کی ہر اہم تمثال، ہر اہم تشبیہہ اور ہر اہم پیکر تراشی کے مرقع میں نمایاں ہے۔ غالب کی طرح غم کو قبول کرنے کے باوجود وہ آرزو سے دامن نہیں بچاتے بلکہ اسے عین زندگی جانتے ہیں:

مرنے چلے تو سطوتِ قاتل کا خوف کیا
اتنا تو ہو کہ باندھنے پائے نہ دست پا
مقتل میں کچھ تو رنگ جمے جشنِ رقص کا
رنگیں لہو سے پنجۂ صیاد کچھ تو ہو
بولو کہ شورِ حشر کی ایجاد کچھ تو ہو
بولو کہ روزِ عدل کی بنیاد کچھ تو ہو

غزل

فیض کی غزلیں احساس کی طرح داری اور اظہار کی ندرت سے پہچانی جاتی ہیں۔ ان کی غزل کا نیا لہجہ قید و بند کی دین ہے۔ زبان اور قلم پر پابندی لگی تو اظہار کے علامتی پیرایے اختیار کیے جانے لگے اور محبوب، رقیب اور محتسب کی فرسودہ علامتوں میں نئی معنویت پیدا ہونے لگی۔ ان غزلوں میں اداسی اور احتجاج، ظلم اور تاب مقاومت کی ایسی دھوپ چھاؤں ہے جو غزل کے پورے سرمایے میں ممتاز کرتی ہے کیونکہ محض تخیل سے نہیں، عملی تجربے کے دکھ درد سے ابھری ہے اور آپ بیتی

میں جگ بیتی سے زیادہ تاثیر بھی ہوتی ہے اور جادو بھی۔

فیض کے یہ دستِ صبا کی غزلیں محض ذاتی دستاویزیں نہیں ہیں، فکری اور جذباتی پناہ گاہیں ہیں۔ ان سے انھوں نے قید خانے میں مجلسی رفاقت کی راہ نکالی ہے، باطن کے ذریعے سے تاریکی کے اندھے لمحات گزارے ہیں اور گھٹاٹوپ اندھیاری میں سحر کی کرن ڈھونڈ نکالی ہے۔ بےخاک اور بے نور پتھروں کے بیچ میں رہ کر مہرباں چاندنی کے دستِ جمیل کا مس پایا ہے۔ گویا تخیل اور حقیقت کے درمیان گھمسان کا رن ان غزلوں میں پڑا ہے اور اس مہابھارت کا ہر زخم پھول بن کر کھلا ہے، صبح بن کر ہنسا ہے گو اس کے پیچھے درد و کرب کی ان گنت لہروں نے تڑپ تڑپ کر دم توڑ دیا ہے۔

یہ معجزہ فن کا ہو نہ ہو شخصیت کا ضرور ہے جسے مدتوں پہلے ارسطو نے کتھارسس سے تعبیر کیا تھا یعنی تجربات سے ساری مادی کثافت دھو کر ان کی اپنی معنویت سے لطافت پیدا کرنے کا فن۔ گیتا کے کرشن کی طرح یہاں دکھ درد، گندگی، تذلیل رسوائی اور موت کا خوف انسان کے بدن کو تو چھو سکتے ہیں، لیکن اس کے احساس کو گدلا نہیں کر سکتے۔ وہ اس وقت بھی اپنی آنکھیں، چاند تاروں پر گاڑے رہ سکتا ہے جب اس کے پانو دلدل میں دھنستے جا رہے ہوں۔ فیض کی غزلوں کی یہی کیفیت اسے عجیب قسم کے دردمندانہ نشاط سے معمور کرتی ہے۔

رومانوی فیض نے یہ مہم بھی رومانوی انداز ہی میں سر کی۔ برٹرینڈ رسل نے اپنی سوانح عمری میں اور سماجی انصاف سے شدید وابستگی کو اپنی زندگی کا محور قرار دیا ہے۔ فیض نے اپنی نظم "دو عشق" میں محبوب اور لیلائے وطن دونوں کو چاہنے اور والہانہ طور پر چاہنے کا اعتراف کیا ہے۔ فیض کے نزدیک ان دونوں کے پیچھے ایک ہی جذبہ، ایک ہی تڑپ اور ایک ہی طرز کا جنونِ بے اختیار کارفرما ہے۔ اس لحاظ سے انھوں نے عشق کی واردات اور اس کی کیفیات اصطلاحات اور علامتوں کو لیلائے وطن سے والہانہ عشق کے پیرایے میں ڈھال کر نئے طرز کی غزل کا آغاز کیا۔ ایسا نہیں ہے کہ غزل کی لفظیات اور علامتوں کو سیاسی رمزیت اس سے قبل کسی نے دی ہو۔ یہ سلسلہ خاصا قدیم ہے۔ عہد جدید میں جگر مرادآبادی سے لے کر جذبی تک اور پھر بطور خاص مجروح سلطان پوری کی غزل اس رمزیت کو مادی جدلیت اور انقلابی حسیت تک لا چکی تھی، لیکن فیض کا آہنگ ان سب سے جداگانہ تھا۔ اس بنا پر بھی کہ اس آہنگ میں آپ بیتی کی کسک ہی نہیں کرب بے نہایت شامل تھا اور اس بنا پر بھی کہ فیض نے لیلائے وطن اور اس کی خاطر جہاد کی ہر کیفیت کو عشق کی کسی نہ کسی ادا کے پیرایے میں پیش کیا۔ یہاں قاتل اور دلدار ایک ہو گئے اور قلندری اور رندی کی تہی دامنی انقلابیوں کی کج کلاہی سے جا ملی اور سوز و گداز متاعِ بے بہا بن گئے۔ موت اور شہادت انعام و اکرام ٹھہری اور جان دینے اور دار و رسن تک

پہنچنے کی باتیں محض افسانہ نہ رہیں، یہی آزادی اور سربلندی کے جہاد کی معنویت سے سرشار ہو اٹھیں۔ ان میں تصوف کی ماورائیت نہیں تھی جو دنیا کو افسانہ سمجھتی تھی بلکہ انقلابی بانکپن تھا جو دنیا کی مصلحتوں اور آسودگیوں کو، منصب اور دولت کو حقیر سمجھ کر آنے والے کل کے بچوں کی ہنسی نہ بجھنے دینے کے لیے آج عیشِ دو عالم کو ٹھوکر مارنے کی ہمت رکھتا ہے اور ہنستے ہنستے سقراط کا زہر اور مسیح کی صلیب کی نذر ہو جاتا ہے۔

اس دوسری کیفیت میں نشاط اور کرب کی جو سمائی ہے، اسی سے فیض نے اپنی غزل کا خمیر اٹھایا ہے۔ وہ سارے تجربات سے کدورت، نفرت، کپٹ اور غصہ کو نکال کر محض اس لمحے کی عظمت پر نظر رکھتے ہیں جو اسے تاریخ کے پورے سلسلے میں گوندھتی ہے۔ بدترین تذلیل اور سفاکی اور درندگی جھیلتے ہوئے وہ غصے اور کدورت کی جگہ بے پایاں محبت سے اپنی غزل روشن رکھتے ہیں۔ اسی روشنی سے وہ اپنی غزل کی تمثال اور پیکر ڈھالتے ہیں اور اسی لیے لہجے کی نرمی اور شائستگی برقرار رکھتے ہیں یہ چند شعر ملاحظہ ہوں:

چمن میں غارتِ گلچیں سے جانے کیا گزری
قفس سے آج صبا بے قرار گزری ہے

(قید خانے سے بے پناہ ظلم و ستم کا علامتی بیان، لطافت اور نرمی کے ساتھ)

درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیض دل میں ستارے ابھرنے لگتے ہیں

(حال کی کثافت میں تخیل کی لطافت کو برقرار رکھنے کی کاوش اور اس سے تغزل پیدا کرنے کی کوشش)

شفق کی راکھ میں جل بجھ گیا ستارۂ شام
شبِ فراق کے گیسو فضا میں لہرائے

(Transferred Epithet اور مختلف حسیات سے مربوط تاثر پاروں سے نئی امیجری)

محتسب کی خیر، اونچا ہے اسی کے فیض سے
رند کا، ساقی کا، مے کا، خم کا، پیمانے کا نام

(ستم کا جواب میں محبت اور طنز کا استعمال)

دامنِ درد کو گلزار بنا رکھا ہے
آؤ اک دن دلِ پُرخوں کا ہنر تو دیکھو

کب ٹھہرے گا درد اے دل کب رات بسر ہوگی
سنتے تھے وہ آئیں گے، سنتے تھے سحر ہوگی

آج یوں موج در موج غم تھم گیا اس طرح غم زدوں کو قرار آ گیا
جیسے خوشبو ئے زلفِ بہار آ گئی، جیسے پیغامِ دیدارِ یار آ گیا

کب نظر میں آئے گی بے داغ سبزے کی بہار
خون کے دھبے دھلیں گے کتنی برساتوں کے بعد

فیض کی غزل کی ایک اور جہت وہ خوش دلی ہے جسے وہ اذیتوں کے درمیان شمع تہہ داماں کی طرح محفوظ رکھتے ہیں اور اسی خوش دلی سے وہ لطیف مزاح پیدا ہوا ہے جسے بعض جدید مغربی نقادوں نے humour قرار دے کر اچھی شاعری کا لازمی عنصر بتایا ہے۔ ایسی اذیت ناک صورت حال کی ستم ظریفی پر جس میں شاعر خود بھی شامل اور شریک بلکہ اس کا مجروح اور مقتول ہو زیر لب مسکرانا اور اس پر طنزیہ بھی مزاح کے رخ سے نظر ڈالنا فن کی معروضیت اور تہہ داری کو بھی ظاہر کرتا ہے اور شخصیت کی بلوغت کو بھی۔ اس لطیف مزاح کی مثالیں فیض کی غزلوں میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں؛

یہ ضد ہے یادِ حریفانِ بادہ پیما کو کہ شب کو چاند نہ نکلے نہ دن کو ابر آئے

پیو کہ مفت لگا دی ہے خونِ دل کی کشید گراں ہے اب کے مئے لالہ فام کہتے ہیں

کچھ ہمیں کو نہیں احسان اٹھانے کا دماغ وہ تو جب آتے ہیں مائل بہ کرم آتے ہیں

رقص مے تیز کرو ساز کی لے تیز کرو سوئے میخانہ سفیرانِ حرم آتے ہیں

شیخ سے بے ہراس ملتے ہیں ہم نے توبہ ابھی نہیں کی ہے

ہے اب بھی وقت زاہد ترمیمِ زہد کر لے سوئے حرم چلا ہے انبوہِ بادہ خواراں

فیض کی غزل کی کامرانی اسی خوش دلی میں مضمر ہے جو ان کے لہجے کو نرمی بخشتی ہے۔ ہیبت ناک اذیتوں اور دل کو خون کرنے والے رنج و غم کے درمیان نرمی۔ اسی نرمی کو وہ حالات کی سنگینی سے تخیل کی رنگینی کو ٹکرا کے حاصل کرتے ہیں اور آپ بیتی کی Vividness کھرے تجربے کے کندن کو ساری مادی تفاصیل کی کھوٹ سے پاک صاف کر کے غزل میں ڈھال دیتے ہیں۔ غزل کے اس اظہار کو

انھوں نے نئی امیجری سے منور کیا ہے جیسے انھوں نے حافظ کے غنائی لہجے اور رنگ بکھیرتے ہوئے اسلوب سے اور مختلف حسیات کو متاثر کرنے والے اور ایک سے دوسرے حاسے میں منتقل ہونے والی Transferred Epithet کی تمثالوں کے ذریعے حاصل کیا ہے۔ ان کی غزل نے اردو غزل کو نئی نرمی اور شائستگی سکھائی ہے یہ سپردگی کی نرمی نہیں ہے' مقاومت اور بانکپن سے آمیزہ کی ہوئی نرمی ہے اور یہی فیضؔ کی غزل کی نئی جہت ہے۔

۵

میرے دل' میرے مسافر

۱۹۷۸ء کے اخیر میں فیضؔ پاکستان سے نکل کھڑے ہوئے۔ مختلف ملکوں میں گھومے پھرے، بیروت میں افرو ایشیائی ادیبوں کے ترجمان رسالے "لوٹس" کے مدیر اعلا کی حیثیت سے مقیم رہے اور وہاں اسرائیلی حملے کی تباہی کے بعد روس اور دیگر ممالک میں۔ ان کا تازہ ترین مجموعۂ کلام جلاوطنی کی زندگی کے ان نقوش سے لبریز ہے "میرے دل میرے مسافر" وہ آ گئے میرے ملنے والے" اور "تین آوازیں" اس دور کی جذباتی سرگزشت ہیں۔ لیکن ذاتی زندگی کی تفصیل سے معریٰ کر کے دیکھیں تو اس دور کی شاعری میں فیضؔ نے ایک نیا لہجہ اور اسلوب اختیار کیا ہے جس میں آراستگی کی جگہ سادگی اور روانی کا راج ہے شاید دستِ صبا اور بعد کے مجموعوں کی شاعری کی سی تہہ داری اور رچاؤ نہیں اس لیے شعری اعتبار سے ان کا تازہ مجموعۂ کلام تکرار نہیں تنوع کا مظہر ہے گو شاید پہلے مجموعوں سے کسی قدر ہلکا۔

روانی اور سادگی کی مثال تین نظموں کے اقتباس سے دی جا سکتی ہے:

(۱) فلسطینی بچے کے لیے لوری:

مت رو بچے
رو رو کے ابھی
تیری امی کی آنکھ لگی ہے
مت رو بچے
کچھ ہی پہلے
تیرے ابا نے
اپنے غم سے رخصت لی ہے

(iii) وہ آگئے میرے ملنے والے:

وہ در کھلا میرے غم کدے کا
وہ آگئے میرے ملنے والے
وہ آگئی شام اپنی راہوں میں
فرشِ افسردگی بچھانے
وہ صبح آئی دمکتے نشتر سے
یاد کے زخم کو منانے
وہ دوپہر آئی، آستیں میں
چھپائے شعلوں کے تازیانے

پوری نظم میں اذیت کو نرمی کا پیرایہ بخشا گیا ہے۔ شعلے کے تازیانے، دمکتے نشتر اس کی مثال ہیں اور پھر وہ بے نظیر تمثال بھی اسی نظم میں ہے جو شاعرانہ طمطراق اور شکوہ کے ساتھ نرمی کو اپنائے ہوئے ہے:

خیال سوئے وطن رواں ہے
سمندروں کی ایال تھامے

(iiii) یہ ماتم وقت کی گھڑی ہے:

ٹھہر گئی آسماں کی ندیا
وہ جا لگی ہے افق کنارے
اداس رنگوں کی چاندنیا
اتر گئے ساحلِ زمیں پر
سبھی کھویا
تمام تارے
اکھڑ گئی سانس پتیوں کی
چلی گئیں اونگھ میں ہوائیں

غرض فیض کی شاعری کا یہ نیا موڑ گو ابھی کوئی کارنامہ پیش نہیں کر سکا ہے مگر سادگی اور روانی کے اعتبار سے ایک نیا سنگِ میل ضرور ہے۔ اور اس اعتبار سے قابلِ توجہ۔
غرض فیض نے رومانویت سے حقیقت پسندی کا یہ سفر رومانویت کی توسیع کے ذریعے ہی طے کیا ہے انھوں نے حقیقت کو اور حقیقت کو تبدیل کرنے کی جد و جہد کو رومانویت ہی کے رنگ میں دیکھا۔ بیچ کے دور میں جب وہ رومانویت میں حقیقت کا پیوند لگانے کی کوشش میں تھے ان کی نظمیں دو لخت ہوئیں (رقیب سے۔ چند روز اور۔ مجھ سے پہلی سی محبت ....) مگر جب آپ بیتی نے انھیں لیلائے وطن اور محبوبہ کو ایک ہی طرح چاہنے

اور دونوں کے لیے ایک ہی طرح جان و دل نچھاور کرنا سکھایا تو انھوں نے حقیقت کی سنگینی کو تخیل کی رنگینی سے ٹکرا کر نئے ڈھنگ کی رومانوی شاعری کا آغاز کیا۔ اور ابھی تک یہی نئی رومانویت ان کی پہچان ہے :-

ہم اہل قفس تنہا بھی نہیں ہر روز نسیم صبح وطن
یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے

مجاز

شاعرِ محفلِ وفا

چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے۔ مگر اسرار الحق مجاز (۱۹۱۲ تا ۱۹۵۵) ساری عمر چراغ لے کر ہواؤں کی مخالف سمت چلے، عمر کے ۴۴ جھونکے سہنے کے بعد چراغ گل ہو گیا مگر اس سازو تیز میں روشنیوں کی جو قوس قزح بکھری اور آگ سے جو شرارے اور گلستاں بکھرے ان میں ایک عجیب مستی اور سرشاری تھی خونِ جگر کی مستی اور حسرت کی سرشاری۔

اسرار الحق مجاز کی پوری شاعری یہی والہانہ مستی و سرشاری ہے اور زندگی بھی جعفر علی خاں اثر کا کیٹس کون تھا اور وہ بھیڑیے کون تھے جو اسے اٹھالے گئے۔ مگر یہ درست ہے کہ مجاز نے زندگی کو جو شاعرانہ کیفیت اور دردمندی بخش دی وہ اس کے بعد کسی اور شاعر کو نصیب نہیں ہوئی۔ مجاز کے لیے پوری زندگی ایک سیال غنائیت، ایک مسلسل جوئے درد کی طرح ہے۔ وہ نشاطِ زیست کا گرویدہ ہے، زندگی کی اچھی چیزوں سے پیار کرتا ہے اور حسن کو زندگی جانتا ہے اور اس حسن کے سہارے کائنات کو پہچانتا اور درد کی دولتِ بیدار حاصل کرتا ہے۔

"آہنگ" کی پوری شاعری میں مجاز کہاں ہے؟ اور نئی شاعری کو مزاج، آہنگ اور طرزِ بیان کے اعتبار سے مجاز کی کیا دین ہے!

آہنگ کی شاعری بکھری ہوئی غنائیت اور زندہ اور حسن آشنا احساس کی شاعری ہے۔ اختر شیرانی نے عنفوانِ شباب کی کیف زائیوں کو شاعری بنایا، مجاز نے اسے توسیع بخشی اور حسن کو زندگی کا اشاریہ اور اس کا نشان بنا کر چاہا اور اسی پر اپنے کو وار دیا۔ اختر شیرانی محبوب کی ذات اور اس کی اداؤں پر فریفتہ ہیں، مجاز حسن کی درد آفرینی اور اس کے ذریعے ابھرنے والی شائستگی اور تہذیبی نفاستوں اور انسانی رشتوں کی معنویت کا شاعر ہے۔ ابتدائی دور کی غزلوں سے لے کر آخری دور تک حسن کا

یہ پاس اور لحاظ، یہ انسانی رشتوں کا احترام اور اس کی کائنات آفرینی کا تذکرہ برابر قائم ہے اور ایک دکھے ہوئے دل کے ساتھ کیا گیا ہے۔

کچھ تمھاری نگاہ کافر تھی کچھ مجھے بھی خراب ہونا تھا

(گویا خرابی میں محبوب تقریباً بے قصور ہے)

یونہی بیٹھے رہو بس درد دل سے بے خبر ہو کر
بنو کیوں چارہ گر تم کیا کروگے چارہ گر ہو کر

(پہلے مصرعہ کا لہجہ اور درد سے بیگانگی قابل توجہ ہے)

سارا عالم گوش بر آواز ہے آج کن ہاتھوں میں دل کا ساز ہے
ساری محفل جس پہ جھوم اٹھی مجاز وہ تو آوازِ شکستِ ساز ہے

مجھے سننے نہ کوئی مست بادۂ عشرت
مجاز ٹوٹے ہوئے دل کی ایک صدا ہوں میں

نگاہ لطف مت اٹھ خوگر آلام رہنے دے
ہمیں ناکام رہنا ہے ہمیں ناکام رہنے دے

مٹتے ہوؤں کو دیکھ کے کیوں رو نہ دیں مجاز
آخر کسی کے ہم بھی مٹائے ہوئے تو ہیں

اس احترام حسن کے جذبے کو درد کی سرشاری میں مجاز نے بڑی نرمی اور شائستگی سے ڈھالا ہے "مجبوریاں" میں برملا کہا ہے،

ہوس کاری ہے جرم خودکشی میری شریعت میں
یہ حدِ آخری ہے میں یہاں تک جا نہیں سکتا

یا نظم "آج" میں محبوب سے شاعر کی قربت ہر مصرعے میں بڑھتی جاتی ہے۔ لرزشِ لب میں شراب و شعر کا طوفاں ہے، جنبشِ مژگاں میں افسون غزل خوانی، نفس میں زمزمہ سنجی نظر کی گفتگو، سینۂ معصوم کی طغیانی، زلیخائی بعزمِ چاک دامانی لیکن آخری اشعار میں شاعر اچانک احترام کے ساتھ سنبھل جاتا ہے؛

حسن کے چہرے پہ ہے نور صداقت کی دمک
عشق کے سر پر کلاہِ فخر انسانی ہے آج
شوق سے موقع شناسی کی توقع بھی غلط
میں نے کس مشکل سے پہچانی ہے آج

یہ احتیاط و احترام، یہ شائستگی اور ضبط، مجاز کی سرشاری کا نشان ہیں۔ "شامِ عیادت"، "شہر نگار"، یا "نادرا" میں حسن کا تذکرہ ارمان اور حسرت کے ساتھ تو ہوا ہے، لذتیت

یا ہوس کے ساتھ نہیں ہوا ہے اور جہاں کہیں بھی یہ ذکر ہے وہاں ایک سرشاری بھی ہے اور دکھ درد کا حاشیہ بھی ؛

مجاز نے اپنے کو " مذاقِ طرب آگیں " کا شکار کہا ہے۔ انھوں نے اپنے کو شاعرِ محفلِ وفا اور مطربِ بزمِ دل براں قرار دیا ہے۔ اس پر اطمینان ظاہر کیا ہے کہ ان کا نغمہ " باعثِ دلداریِ خوباں تو ہے "۔ لیکن ان کا رابطہ اور وابستگی لطافتِ احساس سے ہے، احساسِ جمال سے ہے۔ عورت کا جسم اس شاعری میں نہیں ملتا۔ اس کا کیف ہے۔ عورت کی طرف ہوسناک رویہ نہیں، احترام اور رفاقت کا رویہ ہے۔ عورت یہاں محض وسیلۂ نشاط نہیں ہے، بلکہ رفاقت اور ہمدمی کی علامت ہے۔ وہ عورت کی ایک ایک ادا پر جان و دل نذر کرنے کو تیار نظر آتے ہیں۔ مگر محض اس کے جسم کے پرستار نہیں۔ جنسی ربط کی انتہائی صورت نورانرس کی چارہ گری میں بوسہ کی شکل میں دکھائی دیتی ہے، ورنہ ہر جگہ وہ عورت کو سربلند، آزادی اور دقیانوسی اقدار کو جھڑک کر رفاقت اور ہمدمی کے رنگ ہی میں پیش کرتے ہیں۔ عصمت کا روایتی تصور انھیں پسند نہیں (کوئی اور شے ہے یہ عصمت نہیں ہے اُس سے محبت ہے)، یہیں ایسی ہی ذہین اور ہمدم و رفیق عورت کا تصور ہے۔ مرد اور عورت کے اس باہمی رفاقت، وفا اور ہمدمی کو انھوں نے ایک اجتماعی وحدت کی شکل میں دیکھا ہے ؛

ترے ماتھے کا ٹیکا مرد کی قسمت کا تارہ ہے
اگر تو سازِ بیداری اٹھا لیتی تو اچھا تھا

خالدہ ادیب خانم کی تعریف میں ان کے قصیدے میں بھی عورت کا یہی تصور ابھرتا ہے۔ انتہا یہ ہے کہ اپنی انقلابی نظموں میں بھی مجاز نے حسن سے اپنا گہرا ربط برقرار رکھا ہے :

اے جوانانِ وطن روح جواں ہے تو اٹھو
آنکھ اس محشرِ نو کی نگراں ہے تو اٹھو
خوفِ بے حرمتی و فکرِ زیاں ہے تو اٹھو
پاسِ ناموسِ نگارانِ جہاں ہے تو اٹھو (آہنگِ نو)

یا الہ آباد سے، نظم کے یہ دو شعر جو سیاست اور رومان کو متوازی طور پر لے کر چلتے ہیں

وہ سرکش رہزنِ ایوانِ خوباں
بہ عزمِ باریابی آ گیا ہے
بتانِ ناز فرما سے یہ کہہ دو
کہ اک ترکِ شہابی آ گیا ہے
یہاں کے شہریاروں کو خبر دو
کہ مردِ انقلابی آ گیا ہے

نظم "آج بھی" میں بھی یہی صورت ہے:

آج بھی ہے رچی ہوئی آج بھی بسی ہوئی
میرے نفس میں خلد کی نزہت و نکہتِ جواں
آج بھی اشک خوں مرا قشقۂ جبینِ ناز کا
آج بھی خاکِ دل مری سرمۂ چشمِ گل رخاں

اور

آج بھی ہے لکھی ہوئی سرخ حروف میں مجاز
دفترِ شہریار میں میرے جنوں کی داستاں

"جشن آزادی" نظم میں جو سیاسی نظم ہے، یہ مصرعے قابل توجہ ہیں:

ہر ایک سمت نگارانِ یاسمیں پیکر
نکل پڑے ہیں در و بام سے مہ و اختر
وہ سیل نور ہے خیرہ ہے آدمی کی نظر
بصد غرور و ادا خندہ زن ہے گردوں پر
زمین ہند کہ جولاں گہہ غزالاں ہے

"وطن آشوب" میں یہ رشتہ اور زیادہ بے محابا نظر آتا ہے:

جس کی نوائے دلستاں زخمۂ سازِ شوق تھی
کوئی بتاؤ کہ اس بتِ غنچہ دہن کو کیا ہوا
چشمک دم بدم نہیں مشقِ خرام و رم نہیں
میرے غزال کیا ہوئے میرے ختن کو کیا ہوا
چھائی ہے کیوں فسردگی عالمِ حسن و عشق پر
آج وہ تل کدھر گئے آج دمن کو کیا ہوا
آنکھوں میں خوف و یاس ہے چہرہ اداس اداس ہے
عصرِ رواں کی لیلیٰ برقعہ فگن کو کیا ہوا
آہ خرد کدھر گئی، آہ جنوں نے کیا کیا
آہ شباب خو گر دار و رسن کو کیا ہوا

اس سیاسی نظم میں حسن، بے تکاوی کی جو مستی اور سرشاری ہے، وہ اس نظم کو ایک داخلی دستاویز اور ایک ذاتی نغمہ بناتی ہے۔ رومان اور انقلاب کے درمیان جو خط فاصل اس دور کے اکثر شاعروں نے قائم کیا ہے اور جو ابھی تک باقی ہے مجاز اس سے آگے نکل گئے ہیں اجتماعی فلاح ان کے لیے محض ذہنی اور فکری یا نظریاتی تصور نہیں بلکہ اسی طرح کا جذبۂ بے اختیار ہے جیسے رومان یا محبت یا جوشِ جنوں اور محبت اور انقلاب دونوں کے لیے سرمستی اور سرشاری مشترک ہے مجاز اس سرمستی اور سرشاری کے شاعر ہیں۔ انقلابی اور اجتماعی شاعری کو رومان کی نرمی اور ذاتی احساس کی گرمی مجاز سے ملی ہے مثلاً یہ

صرف مجاز سے۔

مجاز کے لیے زندگی کا کیف اجتماعی آہنگ سے عبارت ہے یہاں بے اختیار میر اور یگانہ چنگیزی کے شعر یاد آتے ہیں میر نے بڑی حسرت سے کہا تھا،

نکلی ہیں اب کے کلیاں اس رنگ سے چمن میں
سرجوڑ جوڑ جیسے مل بیٹھے ہوں احباب

ایک اور جگہ لکھا ہے،

یوں بار گل سے اب کی جھکے ہیں نہال باغ
جھک جھک کے جیسے کرتے ہیں دو چار یار بات

یہاں زندگی کا سارا خلاصہ لطف محبت یاراں میں ہے، اجتماعی زندگی کا راگ رنگ ہی ساری مستی اور سرشاری، ساری نشاط زیست کا حاصل ہے۔ یہ وہ حسرت ہے جو انسان کو صرف ذاتی مسرتوں پر راضی نہیں ہونے دیتی جب تک اس کے اردگرد کی دنیا بھی مسرور و مطمئن نہ ہوں اور اس کی مستی و سرشاری میں شریک نہ ہو اس کی اپنی ذاتی خوشی بھی ادھوری رہتی ہے۔ اسی بات کو یگانہ چنگیزی نے ایک شعر میں اس طرح ادا کیا تھا

صد رفیق و صد ہمدم دل گرفتہ و دل تنگ
داورا نمی زیبد بال و پر بمن تنہا

مجاز اپنے ہم عصروں میں اس نوعیت کے شاعر ہیں جس کی زندگی اجتماعی راگ و رنگ کی زمین ہی سے پیوند رکھتی ہے۔ اس کی مسرت کا پودا اسی مٹی اور کھلی ہوا، روشنی اور رنگینی میں سانس لیتا اور پنپتا ہے۔ اپنے کو "اندھیری رات کا مسافر" کہنے کے بعد بھی وہ کبھی صبح کی امید کا دامن ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔

اب اس کے بعد صبح ہے اور صبح نو مجاز
ہم پر ہے ختم شام غریبان لکھنؤ

مجاز کی یہی باغ و بہار شخصیت جو بربادی، رسوائی اور خراب مے و مینا ہونے کی اقراری ہونے کے باوجود ہراساں اور مایوس، پشیماں یا یاس پرست نہیں ہے، ان کی شاعری کو نیا آہنگ بخشتے ہیں، مجاز کو یہ لفظ "آہنگ" بڑا عزیز ہے۔ اسے انھوں نے دو بار اپنے مجموعۂ کلام کا عنوان بنایا (بیچ میں ایک مختصر مجموعہ "ساز نو" کے عنوان سے بھی شائع ہوا ہے) یہ "آہنگ" دراصل مجاز کے مزاج کی کلید ہے ایک طرف تو یہ وہ اس آہنگ کو ظاہر کرتا ہے جو مجاز نے اپنی شخصیت اور اپنے دور کی اجتماعی زندگی کے درمیان قائم کیا تھا۔ یاروں کا یار ہی نہیں دشمنوں کا بھی قدرداں کہ دشمنوں کے دم سے وہ گرمی محفل قائم ہے جو اسے عزیز ہے۔ مجاز کی شاعری togetherness کی شاعری ہے۔ احباب کے سرجوڑ جوڑ بیٹھنے والے کی گرمی محفل کی شاعری ہے جو اسے زندگی کے کیف کو سرگرمی، جوش اور سرشاری ہی کا ہم معنی بنا دیتی ہے اور اسی راستے سے ہو کر

وہ دوسروں کے دکھ درد تک پہنچتا ہے یہ توانائی یہ robustness، یہ قوت اور ولولہ صرف رومانوی نظموں ہی میں نہیں، انقلابی نظموں میں بھی اسی خروش کے ساتھ قائم ہے۔ دونوں سے چند مثالیں؛

طفلی میں آرزو تھی کسی دل میں ہم بھی ہوں ۔۔۔ اک روز سوز و ساز کی محفل میں ہم بھی ہوں
دل ہو اسیر گیسوئے عنبر سرشت میں ۔۔۔ الجھے انہیں حسین سلاسل میں ہم بھی ہوں

اور

اک لشکرِ عظیم ہو مصروف کارزار ۔۔۔ لشکر کے پیش پیش مقابل میں ہم بھی ہوں
چمکے ہمارے ہاتھ میں بھی تیغ آب دار ۔۔۔ ہنگامِ جنگ نرغۂ باطل میں ہم بھی ہوں
قدموں پہ جن کے تاج ہیں اقلیم دہر کے ۔۔۔ ان چند کشتگانِ غمِ دل میں ہم بھی ہوں

اسی خروش کو ان نظموں میں دیکھیے؛

بول اری او دھرتی بول ۔۔۔ راج سنگھاسن ڈانوا ڈول
شہر میں چلتے ہیں دراتے ہوئے ۔۔۔ بادلوں کی طرح منڈلاتے ہوئے
زندگی کی راگنی گاتے ہوئے
آج جھنڈا ہے ہمارے ہاتھ میں

ان سب نظموں میں اجتماعی روح کا آہنگ ایک خاص خروش اور سیال نغمگی کے ساتھ ابھرتا ہے، جیسے اختر الایمان کے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے "ارغنوں بجتا ہے یک جائی کا"۔

یہ مترنم خروش یہ مہذب اور نغمہ بار غنائیت مجاز کے کلام کی خصوصیت ہے۔ اگر متوسط طبقے کے جدید تعلیم یافتہ نوجوان کی ذات کی نئی توسیع تھی جو اپنی ذات کو محورِ کائنات سمجھنے کے بجائے زمانے کی گرمیِ محفل میں خود اپنی ذات کی سرشاری اور شادکامی کا جویا تھا اور یہی خصوصیت مجاز کو نوجوانوں میں سب سے زیادہ مقبول بنانے کا سبب ہے۔ مجاز گرمیِ بازار کے رسیا ہیں نئی للکار سے خوفزدہ نہیں ہوتے، ہار نہیں مانتے اور ایک ناقابلِ تسخیر robustness کی نظیر بن جاتے ہیں؛

جو ہو سکے ہمیں پامال کر کے آگے بڑھ
نہ ہو سکے تو ہمارا جواب پیدا کر

یہی ناقابلِ تسخیر robustness اور یہی پسی ہوئی بجلیوں سے عبارت نغمہ بار غنائیت، مجاز کے اصل روپ ہیں۔ ان کیفیات کا الفاظ میں ادا کرنا محال ہے مگر مجاز نے اپنا رنگِ سخن عجیب گھلاوٹ، موسیقی کی جھنکار، روانی اور قوسِ قزح کی سی رنگینی سے ترتیب دیا تھا جس میں درد بھی ہے اور کچلا ہی بھی، بربادی اور ناکامی کا زہر بھی ہے اور ایک پُراسرار کامرانی کا نشہ بھی اور یہ اندازِ بیان جیسے بہت اونچے سے گرنے والے آبشار کی طرح ایک پُراسرار آہنگ کے ساتھ نغمہ بار رہتا ہے۔ اس میں توانائی اور دل کشی کا ایک ہی Tempo ہے۔ مثالیں یہاں دی جا سکتی ہیں لیکن اس

اسلوب کی غنائی، توانائی اور جمالیاتی آہنگ کے تسلسل کا تجزیہ ممکن نہیں :

ساقیِ گلفام باصد اہتمام آ ہی گیا   نغمہ برلب، خم بہ سر، بادہ بجام آ ہی گیا
رخصت اے ہم سفرو شہرِ نگار آ ہی گیا   خلد بھی جس پہ ہو قرباں وہ دیار آ ہی گیا
یہ جنوں زار، مرا یہ مرے غزالوں کا جہاں   میرا نجد آ ہی گیا میرا تتار آ ہی گیا

شہر کی رات اور میں ناشاد و ناکارا پھروں
جگمگاتی جاگتی سڑکوں پہ آوارہ پھروں
غیر کی بستی ہے کب تک دربدر مارا پھروں
اے غمِ دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں

اس اسلوب کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ مجاز نے فارسی غزل کی فضا، روانی، ترنم اور رنگینی کو اپنے طور پر جس طرح جدید اردو غزل میں سمو دیا وہ ان کا امتیازی وصف ہے۔ غزالوں کا جہاں نجد و تتار، علی گڑھ کے ترانے کی پوری فضا، بزم میں خنجر توڑنے کے تذکرے، قبائیں نوچنے اور تاج اچھالنے کا ذکر، یہ سب کچھ اردو شاعری میں دورِ متوسط کی عجمی مزاج کی بازیافت کا درجہ رکھتے ہیں۔ قرونِ وسطیٰ کی یہ فضا، یہ تصویریں، یہ جھنکار، یہ مجلسی آہنگ اور یہ Robust غنائیت، روانی اور سرشاری مجاز کو عزیز ہیں اور اس اعتبار سے ان کا کوئی ثانی نہیں۔ مجاز نے قرونِ وسطیٰ کی عجمی لے کو اردو شاعری میں جدید آہنگ کے ساتھ رچا بسا دیا۔

لیکن شاعری ہمیشہ شاعر کی ذات ہی نہیں کرتی، اس کے ذریعے زمانہ بھی کرتا ہے۔ ہر عہد کا اپنا ترانا ہوتا ہے جسے اس دور کے کئی شاعر مل جل کر شاید ٹکڑوں میں شاید مختلف منزلوں اور مرحلوں میں لکھتے ہیں یا اپنی اپنی افتادِ طبع اور اپنے اپنے مزاج کے مطابق لکھتے ہیں لیکن ہوتا ہے وہ ترانۂ عصر۔ مجاز کے ذریعے بھی زمانے نے اپنا ترانہ لکھا، مجاز نے اسے خونِ دل سے لفظوں کی شکل میں ڈھالا۔ زمانہ رومانویت کو سماجی معنویت کو نیا موڑ دے رہا تھا۔ شاعری محض موزوں اور مترنم بیانِ حقائق ہوتی تو بڑی سیدھی سادی بات تھی، مگر شاعری تو محض تجربات کا بیان ہی نہیں وہ تو تجربات کے اندر تعمیم کے ذریعے سچائی کی وہ پرت تلاش کرتی ہے جو محض کسی ایک شخص کی نجی حقیقت نہ ہو بلکہ وسیع تر استناد رکھتی ہو اور استناد بھی منطق کا نہیں زندگی کا، کسی نقاد کے الفاظ میں زبان کی سطح پر بھگتا ہوا جمالیاتی تجربہ ہے۔ اس دور کی پوری رومانوی فضا کے سامنے عمرانی استناد اور معنویت کا یہی چیلنج سامنے تھا۔ تخیل اور جذبے کو حسیت اور معنویت سے کیسے مستند کیا جائے اور احساسات کے گزرتے ہوئے لمحوں میں تعمیم کا وہ جلوہ کیسے دیکھا جائے جو زندگی کو ربط و آہنگ دے سکے۔

مجازؔ کے متعدد ہم عصر، خواہ شاعر ہوں یا نثر نگار، اس کوشش میں فکر و فن کی بالیدگی اور حسن کھو بیٹھے اور ان کی شاعری اور افسانے یا تو محض بیان حقیقت ہو کر رہ گئے یا محض حسرت تعمیر۔ مجازؔ نے اس مرحلے میں بھی اپنی آواز کا وزن و وقار نہیں کھویا ان کی آواز نہیں بھرائی اور ان کا لہجہ اکھڑا اور ان کی سنگیت بے سرا نہیں ہوا۔ وہ فن رومانویت کو اتنا ہی موثر دے پائے جتنا ان کا آہنگ اور ان کے تجربے اور فن کی گیرائی اجازت دے سکتی تھی وہ بڑے مفکر نہیں لیکن ایک حساس فن کار یقیناً ہیں اور ایک ایسے فن کار جو اپنی ذات کی روشنی میں کائنات کو پہچاننے اور ممکن ہو تو اسے بدلنے سے منہ نہیں موڑتے، 'آوارہ' کا ایک مصرعہ؛

اے غم دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں

اپنی غنائیت اور روانی کی وجہ سے ہی نہیں، اپنے عہد کے نوجوانوں کی انفرادی اور جذباتی کشمکش کا بھرپور اور نمائندہ اظہار ہونے کی وجہ سے اپنے دور کا رجز بن گیا۔ مجازؔ نے اپنا سفر "آوارہ" سے شروع کیا تھا وہاں ختم نہیں کیا۔ انھیں زندگی کی ان سنگین حقیقتوں کا احساس اور ادراک تھا؛

آگ کو کس نے گلستاں نہ بنانا چاہا
جل بجھے کتنے خلیل آگ گلستاں نہ بنی
ٹوٹ جانا درِ زنداں کا تو دشوار نہ تھا
خود زلیخا ہی رفیقِ مہِ کنعاں نہ بنی

اور اس کے لیے خونِ دل کی کوئی قیمت نہ ہونے پر بھی اسے نذرِ چمن بندیِ دوراں کرنا ہی مناسب ہے۔ اس لحاظ سے رومانویت کو وسیع تر معنویت اور حقیقت نگاری کا آہنگ بخشنے میں مجازؔ کی شاعری کو امتیازی حیثیت حاصل ہے اور روانی بھی نے اور داخلی اور آفاقی حسیت کی پرتوں سے پھوٹ بہنے والی سرشاری اجتماعی اور مجلسی آہنگ اور رفاقت کی گرمیِ محفل کے عناصر سے ترتیب پانے والی شخصیت اور شاعری دونوں اردو شاعری میں لطافتِ احساس اور رعنائیِ اظہار کے ایک نئے باب کا اضافہ کرتی ہیں۔

جذبی

معین احسن جذبی جس نسل سے تعلق رکھتے ہیں وہ پہلی جنگ عظیم کے لگ بھگ پیدا ہوا جو حسرت موہانی کے لفظوں میں گویا شوق کی بلندی اور ہمتوں کی پستی کی نسل تھی۔ ان سے پہلے جو نغمے اردو شاعری میں جادو جگار ہے تھے ان میں اقبال، جوش، فانی، جگر اور اختر شیرانی کے نغمے تھے۔ جذبی سینٹ جانس کالج آگرہ میں اسرار الحق مجاز کے ہم جماعت تھے۔ سائنس کے طالب علم، گھر کے حالات سے ناآسودہ۔ اپنے والد سے اختلاف طبع کی بنا پر گھر سے رشتہ ٹوٹا، بیماری کا سلسلہ طویل ہوا، نکبت کے مدرسے میں غیرت اور خودداری کا سبق سیکھا اور طبیعت کے گداز نے پہلے ملال تخلص اختیار کرنے پر مجبور کیا پھر جذبی ہوئے۔ آگرے کی محفلوں نے اس رنگ طبیعت کو تغزل کا رخ بخشا۔ حامد شاہجہانپوری سے فن کے رموز سیکھے مگر آگرے کی صحبتوں میں میکش اکبرآبادی اور فانی بدایونی تک رسائی ہوئی اور یہیں سے طبیعت نے بقول غالب درد کی دوا پائی درد لا دوا پایا۔

جذبی سلگتی ہوئی آتش رفتہ کے شاعر ہیں۔ ان کے پہلے دور کی شاعری میں بھی فانی اور جگر کا ایک لطیف امتزاج ہے جو عشق اور فن دونوں کو لذت نہیں ریاض بنا دیتا ہے۔ وہ ستاروں پر کمندیں ڈالنے والے شاعر نہیں زندگی کو بھوگنے اور بھگتنے والے دردمند دل کے شاعر ہیں جو لفظوں سے کھیلنے کے بجائے ان کے احترام اور ان کے باہمی رشتوں کے تقدس اور ان کے پیچھے نغمے اور رنگ کے دروبست کے شیدائی ہیں۔

شروع کے دور میں بھی توازن اور اعتدال، ٹھہراؤ اور متانت ہے اور اسی کے ساتھ کیفیت کی جستجو، لیکن دھیرے دھیرے ان کی غنائیت اپنے لیے نئے راستے ڈھونڈنے لگی۔ جذبی کی شاعری کا ایک خاصہ یہ بھی رہا ہے کہ وہ تقاضے یا رواج کے مطابق شاعری نہیں کرتے، بلکہ احساس کو اپنا رہنما بناتے ہیں اور جس احساس

کو وہ سچا اور کھرا جانتے ہیں،" اس کے لیے وہ مناسب اظہار پا لیتے ہیں اور وہ شعر کے سانچے میں ادا ہو جاتا ہے، اسی لیے وہ بہت کم گو شاعر ہیں۔

جذبی احساس اور جذبے کو اولیت دیتے ہیں اور نفسیات کی اصطلاح کسی "معمول" کی طرح خود کو احساس اور جذبے کے اس والہانہ پن کے سپرد کر دیتے ہیں اگر احساس کھرا اور جذبہ سچا ہے یعنی وہ شخصیت کی گہرائیوں اور تجربے کی واقعیت سے پھوٹتا ہے تو وہ دیر تک دل و دماغ بلکہ پوری ذات پر چھایا رہتا ہے اور بالآخر شعر کی شکل میں ابل پڑتا ہے اگر کچا اور سطحی ہے تو یہ کیفیت عارضی ثابت ہوتی ہے اور یہ "ہپناٹزم" جلد ختم ہو جاتا ہے۔ ہاں شعر کی شکل اختیار کرنے کے بعد جذبی کے اندر چھپا ہوا صناع اور ہنرمند صناع جاگتا ہے اور ہر لفظ کو اور ہر لفظ کی دوسرے لفظ سے بندش کو جانچتا اور پرکھتا ہے اور رنگ اور نغمے کے سلسلے میں پروتا ہے، بول چال کی زبان کے دروبست پر آنکتا ہے۔

جذبی کی شاعری میں نیا موڑ ترقی پسند تحریک کی ابتدا سے ذرا پہلے ہی نمودار ہونا شروع ہو گیا تھا جب زندگی کی سچائیوں نے انھیں سکھایا کہ جو کچھ شاعر زندگی فطرت اور احساس حسن کے بارے میں کہتے آئے ہیں اس کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے ورڈز ورتھ کی حسن آفریں فطرت کو اگر ایک مفلس کی نظر سے دیکھا جائے تو تصویر کچھ اور ہی ابھرتی ہے۔

[جذبی نے نظم اور غزل میں شعری اظہار کے وسیلے کی حیثیت سے کبھی امتیازی سلوک نہیں کیا۔ یہ صحیح ہے کہ بنیادی طور پر وہ غزل گو شاعر ہیں لیکن ان کی نظمیں کچھ کم وقیع نہیں۔ تسلسل اور ارتقائے فکر کے اعتبار ہی سے نہیں بلکہ جذبے کے رچاؤ کے اعتبار سے بھی نیا سورج، میری شاعری اور نقاد، فطرت مفلس کی نظر میں، موت، طوائف، میرے سوا، یقیناً اردو کی اعلا نظموں میں شمار ہوں گی۔]

جذبی ان گنے چنے چند شاعروں میں سے ہیں جو اڈگر ایلن پو کی طرح "طویل نظم" کو قول محال سمجھتے ہیں کیونکہ شاعری ان کے نزدیک لمحۂ اہتزاز سے عبارت ہے اور یہ اہتزاز لمحے دو لمحے ہی کا ہو سکتا ہے مہینوں اور برسوں کا نہیں ہو سکتا اور جب تک نظم میں اہتزاز کا یہ کیفیاتی رچاؤ نہ ہو اس وقت تک شاعری صناعی کاریگری اور ہنرمندی تو ہو سکتی ہے، آرٹ نہیں بن سکتی۔

رچنے بسنے کا لفظ جان بوجھ کر یہاں برتا گیا ہے۔ جذبی شدت کے قائل نہیں احساس اور جذبے کی توانائی بھی انھیں متاثر نہیں کرتی وہ تو جینا چاہتے ہیں۔ زندگی کے دوسرے لمحوں کی طرح اسے جزو زندگی بنا کر اختیار کرنا چاہتے ہیں اور جب تک وہ کسی احساس یا جذبے یا خیال سے اس طرح مانوس نہ ہو جائیں اس

وقت تک اس کے بارے میں کچھ نہیں کہتے۔ فن کارانہ رویہ ہے جس کے بارے میں زیادہ تفصیلی طور پر غور کیا جانا چاہیے۔

جذبی کی غزل میں بطور خاص نیا موڑ دو مرحلوں سے شروع ہوا ایک طرف حسن کے نئے پرتو سے جس نے ان کی پوری شخصیت میں ایک نئی شمع روشن کی جو پل پل جلتی اور پگھلتی رہی۔ نشاط زیست نہ اس کا مقدر تھا نہ شاید مقصد مگر حسن نے ایک دل فریب محرک کی حیثیت سے جن کیفیات کو بیدار کیا اس نے زندگی کے نئے عرفان کی جھلکیاں ضرور بخش دیں۔

جذبی کے ہاں حسن کو نئی دردمندی ملی ہے۔ اس کی آنکھیں نم ہیں اور زلفیں بکھری ہوئی ہیں۔ اس کے ہونٹوں میں ایسی خاموش آہ و فغاں ہے جس کا سننے والا بھی معدوم ہے۔ اس کے دل کے گداز کو محض عاشق کی جاں گدازی ہی پہچان سکتی ہے۔ عشق ہے تو اس میں نہ بھڑکیلا پن ہے، نہ خروش، نہ سرمستی ہے، وہ پرانے زمانے کی رنگینی اور سرشاری نہیں ہے بلکہ ایک نئے انداز کی سنگینی ہے اور پھر یہ سب کچھ ذاتیات کا کھیل نہیں اس کے پیچھے ذات اور کائنات کا پورا نظام موجود ہے۔

جذبی غم کی سنگینی تک دل شکستگی کے اس آئینہ خانے سے گزر کر پہنچے ہیں، جس کے بارے میں غالب نے مدتوں پہلے کہا تھا۔

مدعا محو تماشا ہے شکست دل ہے
آئینہ خانے میں کوئی لیے جاتا ہے مجھے

جذبی کا آئینہ خانہ کافوری شمعوں کی اداس روشنیوں سے جگمگاتا ہے اور اس طرف رہ بری رخ محبوب کی بے قرار کرنے والی یادوں ہی کے ذریعے ہوئی ہے۔

جذبی کی غزل میں ایک اور موڑ اس مرحلے پر آیا جب ترقی پسند تحریک کے زیر اثر انھوں نے غزل کے رمز و ایما میں وسیع تر کائناتی آہنگ سمونے کی کوشش کی (اور لازمی طور پر اس کائناتی آہنگ کا دائرہ محض سیاست تک محدود نہیں تھا) ظاہر ہے کہ یہ غزل کی محدود لفظیات اور رمزیت کے پیش نظر بہت بڑا مطالبہ تھا غزل محض خیال منظوم نہیں ہو سکتی یہاں خیال اور نظم کے درمیان پوری شخصیت کا رنگ و آہنگ حائل ہوتا ہے اور جب تک خیال شخصیت کا تہہ در تہہ جادو نہ جگا سکے، غزل نہیں ہوتی۔

جذبی نے احساس ہی کو اپنا رہبر اور رہنما بنانے پر زور دیا ہے اور اسی لیے وہ تقاضے اور وقتی رسم و رواج والی شاعری سے محفوظ رہے ہیں۔ وقتی سیاست اور اس کی ہنگامی توجیہات جذبی کے لیے اہمیت نہیں رکھتیں جب تک وہ خود ان کیفیات سے نہ گزریں۔ وہ دوسروں کی فلسفہ طرازی یا شوخ گفتاری سے متاثر ہونے سے انکار

کرتے ہیں۔ غزل یوں بھی تعمیم کا عمل ہے۔ جب تک مختلف تجربات سے گزر کر ان کے عطر اور ان کی روح تک رسائی نہ ہو غزل میں سوز پیدا نہیں ہوتا مگر تعمیم کی یہی طرفگی اور غزل کا یہی بلیغ انداز جذبی کی غزلوں میں نکھر کر اور سنور کر آیا ہے: یہاں صرف چند اشعار نقل کرنے پر اکتفا کیا جاتا ہے:

جاگ اے نسیم خندۂ گلشن قریب ہے
اٹھ اے شکستہ بال نشیمن قریب ہے
ان بجلیوں کی چشمک باہم تو دیکھ لیں
جن بجلیوں سے اپنا نشیمن قریب ہے

رواں دواں یونہی اے ننھی بوندیوں کے ابر — کہ اس دیار میں اجڑے چمن کچھ اور بھی ہیں

خزاں رسیدہ چمن آگ ہو گئے جذبی — ہمارے دیدۂ پرخوں میں تھی مگر کچھ بات

ان اشعار کے پیچھے جو تلازمے کارفرما ہیں ان کی تشریح کرنے سے ان اشعار کی کیفیت مجروح ہو جائے گی مگر پہچاننے والے پہچان جائیں گے کہ غزل کے محدود پیمانے میں کس طرح آزاد ہندستان کی مجروح حسیت اور بہتر سماج کی جان لیوا تلاش ان اشعار میں کروٹیں لے رہی ہے۔ اور لطف یہ ہے کہ غزل کا رمز دایما، اس کی نغمگی اور سوز، اس کی نزاکت اور لطافت ذرا بھی متاثر نہیں ہوتی ہے۔ یہ کمال جذبی کے طرز احساس اور طرز اظہار کا ہے۔ نئی تنقیدی اصطلاح میں کہا جائے تو یہ اشعار open ہیں اور ان کی تشریحات ممکن ہیں۔

اس طرز احساس اور طرز اظہار میں جو بات سب سے زیادہ وقیع ہے وہ اس کا والہانہ پن، نغمگی اور ایک باطنی سرشاری ہے۔ جذبی احساس میں شعریت پیدا کرنا چاہتے ہیں اور اسی شعری احساس کو بغیر کسی آرائش و زیبائش، بغیر کسی بناوٹ اور تصنع جوں کا توں پوری وجد آفرینی کے ساتھ پیش کر دیتے ہیں۔ اسی لیے وہ دور حاضر کے ان چند شاعروں میں سے ہیں جن کے شعر خلوتوں میں گنگنائے جاتے ہیں اور نغمہ بن کر ذہن میں مدتوں گونجتے رہتے ہیں بلکہ دلوں میں بسیرا جما لیتے ہیں، یہ فیضان محض طرز اظہار کا نہیں؟ بلکہ ان کی غزل کی تہہ داری کا ہے جو کائنات کو بھی ذات کا ایک رنگا رنگ تجربہ بنا کر نغمہ اور رنگ میں ڈھال دیتی ہے مثال کے طور پر ان کے چند وجد آفریں اشعار ملاحظہ ہوں:

چلو تلاش گل و لالہ سمن میں چلیں — خزاں جہاں چمن آرا ہو اس چمن میں چلیں
یہ دل کا داغ جو چمکے تو کیسی تاریکی — اسی گھٹا میں چلیں ہم اسی گہن میں چلیں

اس افق کو کیا کہیے نور بھی دھندلکا بھی　　　بار ہا کرن پھوٹی بارہا غبار آیا

نہ جانے ساقی جز رس پہ آج کیا گزری　　　کہ میکدے کو بیے تشنہ کام آئے ہیں

چمن پرستوں کو مژدہ، چمن کی لوٹ کے ساتھ　　　الجھتا جاتا ہے کانٹوں میں دامن گلچیں

جذبی کا آرٹ ضبط و توازن کا آرٹ ہے وہ ارتکاز کے قائل ہیں اور اسی ارتکاز کو انھوں نے فن کی تہذیب سے جلا بخشی ہے۔ اسے حاصل کرنے کے لیے تجربات اور مشاہدات کو کسی مشترک تصور کے نقطے پر جمع کرنا، شخصیت کا پوری طرح حصہ بنانا، بھوگنا اور بھگتنا اور پھر اسے اس طرح زیست میں سمو لینا کہ وہ طرز احساس بن جائے یہی ان کی شاعری کی جامعیت، بلاغت اور کیف کا عمل ہے۔ کسی نے کہا ہے کہ احساس جمال دراصل کم دقت اور کم سے کم الفاظ میں وسیع سے وسیع تر اہتزاز و کیفیات کے جمالیاتی انبساط کے حصول سے پیدا ہوتا ہے جذبی کا آرٹ اسی احساس جمال کو بیدار کرتا ہے جس کی مثالیں دور حاضر کے شعری سرمائے میں کم ہیں۔

جذبی کے اشعار کی یہی وجد آفریں غنائیت ان کا سرمایۂ امتیاز ہے جس میں الفاظ کے محتاط انتخاب اور ان کے فن کارانہ در و بست کو ایک خاص اہمیت حاصل ہے۔ ہر لفظ یہاں ایک رنگ بھی ہے اور ہنر بھی ہے اور ہر رنگ اپنے ہم آہنگ رنگوں کے ساتھ اور ہر سُر اپنی سمفنی کے ساتھ رنگ اور نغمہ برساتا آتا ہے اس اعتبار سے جذبی عصر حاضر کے بہترین صناع شاعر کہے جا سکتے ہیں جنھیں صرف صحت الفاظ، بندش کی چستی اور انداز بیان کی برجستگی ہی کا خیال نہیں رہتا نغمگی اور محاکاتی اقدار کا بھی پوری طرح احساس ہے، مثلاً:

ہر لحظہ تازہ تازہ بلاؤں کا سامنا　　　ناآزمودہ کار کی جرأت کہاں سے لائیں

میں 'ز' کی آواز کی محتاط اور کسی قدر غیر محسوس سی تکرار۔ یا اسی غزل کا ایک اور شعر:

ڈھونڈھیں کہاں وہ نالۂ شب تاب کا جمال
آہ سحر گہی کی صباحت کہاں سے لائیں

اس میں شب تاب کے جمال اور اس کے لطیف تلازمے کے طور پر دوسرے مصرعے میں سحر کی صباحت کا ذکر بے حد فنکارانہ ہے۔ اسی طرح:

چلو تلاش گل و لالہ و سمن میں چلیں
خزاں جہاں چمن آرا ہے اس چمن میں چلیں

'میں' کی صوتی ترتیب شعر میں پُر کیف نغمگی پیدا کر دیتی ہے۔

اسی طرح نغز گوئی اور نادرہ کاری جو شاعری کے مسلمہ محاسن سمجھے گئے ہیں اور لفظ تازہ کی تلاش جو نئی کیفیات کو جنم دے سکتی ہے، جذبی کی غزلوں میں جا بجا بڑے اہتمام سے مگر بظاہر بے تکلفانہ اور والہانہ بکھری ہوئی ہیں۔ مثالوں سے طول کلام ہوگا مگر حق یہ ہے کہ جذبی کو محض نغمے اور لفظ تازہ کی تلاش ہی کا شعور نہیں، نئی تصویریں سجانے اور نئے رنگوں سے قوسِ قزح سجانے کا ہنر بھی آتا ہے، مثلاً:

ہر داغ دل میں عکس رخ گل بدن لیے
بیٹھے ہیں اہل عشق چمن در چمن لیے

اے موج بلا ان کو بھی ذرا دو چار تھپیڑے ہلکے سے
کچھ لوگ ابھی تک ساحل سے طوفاں کا نظارہ کرتے ہیں

یہ دل کا داغ جو چمکے تو کیسی تاریکی
اسی گھٹا میں چلیں ہم اسی گہن میں چلیں

جذبی غزل گو کی حیثیت سے مشہور اور مقبول ہیں اور حقیقت یہ ہے کہ انھوں نے غزل کی رمزیت کو جو وسعت دی اور اسے فکر اور کائناتی آہنگ کا جو رچاؤ دیا اس کی بنا پر وہ اس امتیاز کے بجا طور پر مستحق ہیں لیکن ان کی نظموں میں بھی فن کارانہ حسن کچھ کم نہیں بلکہ ان کی نغمگی، ان کی سلیقہ مندی، ان کا محاکاتی دروبست اور ان کا احساس تعمیر زیادہ نمایاں طور پر ظاہر ہوا ہے۔ اس ضمن میں صرف دو نظموں کے اقتباسات پر غور کرنا کافی ہوگا۔ پہلی نظم "میری شاعری اور نقاد" ہے یہ نظم مندرجہ ذیل حصوں پر مشتمل ہے۔

پہلے حصے میں نقاد کی طرف سے شاعر سے احساس کی سرمستی اور کیف کے فقدان کا شکوہ ہے۔

دوسرے حصے میں شاعر کی طرف سے اس کا جواب ہے۔

تیسرے حصے میں شاعر اپنے 'شب و روز کا عالم' دکھاتا ہے۔

چوتھے حصے میں کارگہہ دہر کا نظارہ ہے جو جنگ عظیم اور عالمی کرب کا بیان ہے۔

پانچویں حصے میں آزادی کے بعد کا منظر ہے

چھٹے حصے میں حساس شہری کی حالتِ زار ہے اور

ساتویں حصے میں انقلاب کی آرزو اور مستقبل کا پُر کیف منظر ہے۔

اس پوری نظم میں جس احساس تعمیر کا اظہار ہوا ہے وہ خود بھی شاعر کے ضبط و نظم اور فن کارانہ حسن کاری کا ثبوت ہے لیکن اس نظم کے مندرجہ ذیل ٹکڑے

میں اصوات اور مناظر کی جمالیاتی ترتیب بطور خاص توجہ طلب ہے،

کوئی چھینے لیے جاتا ہے ستاروں کی دمک
کوئی بے نور کیے دیتا ہے شعلوں کی لپک
کوئی کلیوں کو مسلتا ہے تو پھر کیا کیجے
زخمِ گل تجھ کو مہکنا ہے تو ہنس ہنس کے مہک
کون صیاد کی نظروں سے بھلا بچتا ہے
طائرِ گوشہ نشیں خوب چہک خوب چہک
جاگتی زرد سی آنکھیں نہ کہیں لگ جائیں
دردِ افلاس ذرا اور چمک اور چمک
لعل و گوہر کے خزانے بھی کہیں بھرتے ہیں
عرقِ محنتِ مزدور ٹپک اور ٹپک
ہے ترے صنف پر کچھ مستی صہبا کا گماں
اے قدم اور بہک اور بہک اور بہک
وہ چمکتی ہوئی آئی ترے سر پر شمشیر
شرۂ طفلکِ معصوم جھپک جلد جھپک
سینۂ خاک میں بیکار ہوا جاتا ہے جذب
رخِ بیدار پہ اے خونِ جھلک آہ جھلک
قطرہ قطرہ یونہی ٹپکا تا رہے گا کوئی زہر
تو بھی اے صبر کے ساغر یونہی تھم تھم کے چھلک
موت کا رقص بھی کیا چیز ہے اے شمعِ حیات
ہاں ذرا اور بھڑک اور بھڑک اور بھڑک

قافیہ کی یہ کھنک، مناظر کی یہ پے بہ پے یورش، تصویر پس تصویر کا یہ آئینہ خانہ، جذبی کی نظم نگاری کو ایک نئی جہت عطا کرتا ہے۔ دوسری اہم نظم مجاز کا مرثیہ ہے جس میں ایک جگہ بھی مجاز کا نام نہیں آیا ہے مگر مجاز کے کردار ہی نہیں مجاز کی شخصیت سے شاعر کی محبت کا اظہار ہر مصرعے سے ہوا ہے۔ یہ مجاز ہی کا نہیں ایسے ہر حساس انسان کا فردِ آشوب ہے، جو زمانے کے جادۂ پُرپیچ میں گم ہو کر رہ گیا ہے۔

پوری نظم صرف دو حصوں میں منقسم ہے پہلے میں جادۂ پُرپیچ کے راہی کے گم ہونے کی خبر ہے یا ماتم ہے جو تعمیرِ گلستاں کا سودائی تھا۔ مے خانے کا دہکتا ہوا شعلہ، حسن والوں کی جبینوں کا اجالا اور عشق والوں کے نصیبوں کی سیاہی تھا دوسرے حصے میں ان جگہوں کا ذکر ہے جہاں اس کے پائے جانے کی توقع ہے کہ اس کا اصل وطن ہے تو ایسے شوالے میں جہاں حسن و وفا کی پوجا ہوتی ہے، دل

انسان کے کہن سال ملال اس کا وطن ہیں، دل صد پارہ، مظلوم اور شہر یاروں کے غضب ناک خیال اس کا مسکن ہیں، اور وہ صبح ناپید کے موہوم اجالوں میں مسکرا رہا ہے۔ ایسی کیفیت اور اس دردولبست کا مرثیہ اردو ادب میں اپنی مثال آپ ہے۔

یوں تو جذبی کی کئی اور نظمیں بھی قابل توجہ ہیں لیکن "نیا سورج" اور طوائف کی رمزیت کا ذکر کیے بغیر بات پوری نہیں ہوگی۔ "نیا سورج" اس وقت کی نظم ہے جب علامت نگاری کا چلن اردو میں عام نہ تھا اور یہ نظم آزادی کے فوراً بعد اس وقت کہی گئی جب ابھی آزادی کی معنوت اور حقیقت کے بارے میں فلسفہ طرازی سیاست کی دنیا میں بھی عام نہیں تھی اس وقت آزادی کو سورج کی علامت اس بلاغت اور رمزیت سے استعارہ کرنا جذبی کے فن کارانہ درک کا ثبوت ہے پھر اس نظم کی امیجری کی ٹھنڈک اور نرمی خود ایک علاحدہ کیفیت ہے۔

مگر ان درختوں کے سائے میں اے دل
ہزاروں برس کے یہ ٹھٹھرے سے پودے
ہزاروں برس کے یہ سمٹے سے پودے
یہ ہیں آج بھی سرد بے حال بے دم
یہ ہیں آج بھی اپنے سر کو جھکائے
ارے او نئی شان کے میرے سورج تری آب میں اور بھی تاب آئے
ترے پاس ایسی بھی کوئی کرن ہے
جو ایسے درختوں میں بھی راہ پائے
جو ٹھٹھرے ہوؤں کو جو سمٹے ہوؤں کو
حرارت بھی بخشے گلے بھی لگائے

اس طرح نظم "طوائف" کے چند مصرعوں کی طرفگی، ارتکاز اور سوز اردو نظم کو نئی تہہ داری اور نیا ارتقائے خیال بخشتا ہے۔ بلندی اور پستی کی اس کشمکش میں دل شاعر میں جو دردمندی چھپی ہے اور جس نرمی اور شائستگی کا اظہار ہوا ہے وہ بڑی بلاغت سے رنگا رنگ کیفیات اور تصورات کو بڑی خوبی سے سمیٹ لیتی ہے۔

مخدوم

مخدوم محی الدین (۱۹۰۸ء تا ۱۹۶۹ء) نے شاعری رومانوی نظموں سے شروع کی۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ مجاز اور جاں نثار اختر کی طرح کالج کے زمانے ہی میں ان کی عشقیہ نظموں نے ایسی مقبولیت پائی کہ مخدوم چند ہی روز میں ہیرو بن گئے۔ "پیلا دوشالہ" ۱۹۳۲ء میں لکھی گئی اور مقبول ہوئی۔ ہوسٹلوں میں دھوم مچی، نوجوانوں میں چرچا ہوا۔ پھر طور، ساگر کے کنارے، تلنگن، آسمانی لوریاں، سجدہ، لمحۂ رخصت، یاد ہے، جیسی نظموں کا سلسلہ شروع ہوا، جن پر اختر شیرانی اور جوش ملیح آبادی کے عکس لہراتے ہیں۔ ان کا موضوع عشقیہ اور لہجہ رومانوی ہے۔ کچھ یہی حال مجاز کی "نورا"، جاں نثار اختر کی "گرلز کالج کی لاری" کا بھی تھا۔ مختصراً یہ اس دور کی شاعری ہے جسے فیض نے "بے فکری، آسودگی[1] اور ولولہ انگیزی کا زمانہ قرار دیا ہے۔ ان نظموں میں فطری مناظر حسن آفریں مرقع سازی بھی ہے اور اسی کے ساتھ بھرپور حسیت کی آسودگی بھی، جیسے نشاطِ لمس سے جسم ہی نہیں روح تک سرشار اور مخمور ہو چکی ہو:

لذتِ آغوشِ شب سے جھک گیا ہے آفتاب

لاجوردی فرش پر ہے مشتری زہرہ کا رقص
نیل تن کرشن کے پہلو میں مچلتی گوپیاں

رات بھر دیدۂ نمناک میں لہراتے رہے
سانس کی طرح سے آپ آتے رہے جاتے رہے

---

[1] کلام فیض ایجوکیشنل بک ہاؤس علی گڑھ ۱۹۹۰ء صفحات دیباچہ دستِ تہہ سنگ صفحہ ۱۱، ۱۲، دیباچہ زنداں نامہ صفحہ ۴۴، ۵۱

پھر وہی دور آیا جس میں بڑے بانکے تیس مار خاں تلاش معاش میں گلیوں کی خاک پھانکنے لگے۔ بچوں کی ہنسی بجھ گئی اور اچھی خاصی شریف بہو بیٹیاں بازار میں آ بیٹھیں" یعنی عالمی کساد بازاری کا زمانہ جس کے فوراً بعد ہی ترقی پسند تحریک اور مزدور تحریکوں کے سلسلے شروع ہوئے یوں لگا جیسے گلشن میں ایک نہیں کئی دبستاں کھل گئے ہیں"۔ ادوار کا یہ تشخص اور فیض کے الفاظ میں ان کی شناخت اس لیے بیان ہوئی ہے کہ یہ آپ بیتی شعری ہی نہیں شخصی اعتبار سے بھی ہم عصر شعرا میں مشترک ہے۔ یہ سب انھی منزلوں سے ہو کر گزرے ہیں۔ اختر شیرانی سے ہوتے ہوئے جوش ملیح آبادی تک آئے اور پھر رومانوی لب و لہجے اور فکر و فن کے دائرے سے آگے قدم بڑھانے کی کشمکش سے دوچار ہوئے ترقی پسند تحریک سے انقلاب کا خروش اور بغاوت کے خواب اپنائے اور حقیقت نگاری کو اپنے فن میں رچانے کی کاوش میں لگ گئے تا کہ ان کی شاعری میں "زنداں نامہ" کے دیباچہ نگار میجر محمد اسحاق کے الفاظ میں خوشبوؤں اور گل بیزیوں کے علاوہ خلق خدا کے اس مبارک پسینے اور خون کی آمیزش بھی ہو جس سے فی الحقیقت زندگی بنتی، بدلتی اور سنورتی ہے۔

مخدوم اور فیض کی زندگی میں یہ مماثلت اور بھی زیادہ گہری ہے مخدوم نے کل وقتی سیاسی کارکن کی حیثیت سے زندگی گزاری فیض نے سیاسی الزامات پر قید و بند کی سختیاں سہیں، زندگی کو بدلنے کے عملی جہاد میں دونوں یکساں طور پر شریک رہے۔ فیض اس کے درد و کرب سے زیادہ شدتِ احساس کے ساتھ گزرے۔ مخدوم نے اس کرب کو اس قدر شدت سے نہیں جھیلا لیکن دونوں کے کلام میں یہ درد و کرب ایک ذاتی واردات اور کسی قدر رومانوی واردات بن کر ابھرا ہے۔

مخدوم نے رومانویت کے پہلے دور سے نکلتے ہی براہِ راست سیاسی شاعری کو اپنایا وہ نظموں سے زیادہ ترانوں کے شاعر بن گئے۔ آخر ان کی نظمیں، آزادیِ وطن، مسافر مستقبل، سپاہی، جنگِ آزادی، بنگال اور کسی حد تک خود ان کی خوبصورت نظم "انقلاب" ترانہ ہی تو ہیں جن میں ترنم، خطاب اور اجتماعی آہنگ کا پلہ بھاری ہے خطاب براہِ راست ہے۔ بعض میں پروپیگنڈے نے فن کو ادھ کچرا ہی چھوڑ دیا ہے لیکن اس کے برعکس یہ بھی ہوا ہے کہ ترانے کی روانی، سادگی، ترنم اور براہِ راست بے محابا انداز نے فن پارے کو گیت جیسی وجد آفرینی بخش دی ہے۔

جانے والے سپاہی سے پوچھو
وہ کہاں جا رہا ہے

کون دکھیا ہے جو گا رہی ہے
بھوکے بچوں کو بہلا رہی ہے

لاش جلنے کی بو آرہی ہے
زندگی ہے کہ چیلاّ رہی ہے
جانے والے سپاہی سے پوچھو
وہ کہاں جارہا ہے
یا کہو ہندستان کی جے، کہو ہندستان کی جے

یقیناً انقلاب، ان میں سب سے اہم ہے۔ جب جوش ملیح آبادی "بغاوت" جیسی نظم لکھ رہے تھے اور شاید ان کے زیر اثر سبھی نوجوان شاعروں کے ہاں انقلاب کا تخریبی روپ نظم کیا جارہا تھا اسے خون، آگ، بجلی، موت اور تباہی کے مناظر سے عبارت قرار دیا جارہا تھا جو ظلم وستم کی ساری بنیادوں کو جلا کر راکھ کردے گا، مخدوم "انقلاب" کو حسن، نغمگی، محبت اور تابناکی کے پھولوں میں بسا کر اور سجا کر نظم کررہے تھے اس کا انتظار محبوب کے قدموں کی آہٹ کی طرح کررہے تھے یہ آخر کتنے دکھی دلوں کی آواز تھی کتنے ترسے ہوئے انسانوں کی دعا تھی، کتنے مظلوم اور مقہور بے بس اور مجبوروں کا آسرا تھا جو انقلاب کی صورت میں مجسّم ہوگیا تھا اور جس کی راہ لاکھوں کروڑوں دھڑکتے ہوئے دل کتنے شوق اور ارمان سے دیکھ رہے تھے اور مدتوں سے دیکھ رہے تھے۔

اے جانِ نغمہ جہاں سوگوار کب سے ہے
ترے لیے یہ زمیں بے قرار کب سے ہے
ہجوم شوق سر رہگذار کب سے ہے
گزر بھی جا کہ ترا انتظار کب سے ہے

اس راہ میں جو کچھ گزری اس کے نقوش نظم "اندھیرا" میں کسی قدر علامتی ڈھنگ سے اور جانبازاں کیو، بنگال اور تلنگانہ میں برملا نظم ہوئے ہیں پھر اسٹالن پر جمبول جابر کی نظم کا منظوم ترجمہ ہے جو شاید اردو کے سبھی منظوم ترجموں میں سب سے زیادہ مقبول ہے۔ اس منزل پر مخدوم رومانویت کے دائرے سے تو نکلے ہیں لیکن 'انقلاب' کے علاوہ کسی دوسری نظم میں بھی وہ خطابت اور براہ راست سیاسی شاعری سے آگے نہیں بڑھ سکے ہیں نظمیں تہہ دارحسیت اور عمیق فکر سے خالی ہیں ترنم اور نغمگی کے باوجود ان میں اکہرا پن ہے جس میں شاعر کی شخصیت کی اندرونی پرتیں پوری طرح شریک نہیں ہیں، صاف ظاہر ہے کہ رومانویت کے دروبست اور جذباتی وفور کے دائرے سے نکلنے پر شاعر حقیقت پسندی کی طرف قدم بڑھانے میں کامیاب نہیں ہوسکا ہے۔ یہ بھی محض اتفاق نہیں ہے کہ اس دور میں مخدوم عشقیہ شاعری سے دور ہوئے ہیں اور شخصیت کا رچاؤ فن میں نہیں ڈھل سکا ہے۔

اس کے بعد گل تر کا دور ہے۔ مجموعۂ کلام کا نام ہی رومانوی ہے مرمانہ خوابوں کا نہیں شکست خواب کا ہے جب آزادی اور سوشلزم افق پر کھلے ہوئے پھول کی طرح نہیں تھے کہ ہاتھ بڑھا کر چن لیے جائیں بلکہ دور ہوتے ہوئے رنگین تصورات تھے جن کا خیال دلوں میں یہ کسک پیدا کر رہا تھا،

مجھے غم ہے کہ میرا گنج گراں مایۂ عمر
نذر زنداں ہوا
نذر آزادی زندان وطن کیوں نہ ہوا

ان تجربات کے سیاسی متعلقات سے قطع نظر اس دور میں سیاسی "نارسائیوں" کا درد شخصیت کا گداز بن کر ابھرتا ہے اور مخدوم کی شاعری نئے ڈھنگ کی رومانویت سے روشناس ہوتی ہے اس طرز کی سب سے اہم نظم بلاشبہ "چارہ گر" ہے، جس نے آگے آنے والے دور میں مخدوم کے طرز سخن کو متعین کر دیا۔ یعنی مخدوم کی نظمیں کس قدر مبہم، رنگین کیفیات اور نغمہ و رنگ سے مرتب کی ہوئی فضا سے عبارت ہوگئیں جن میں معنی کی قطعیت یا تو سرے سے موجود ہی نہیں ہے اور اگر ہے تو اس کا اشارہ نظم کے دو ایک مصرعوں ہی میں کیا گیا ہے جو کلیدی حیثیت رکھتے ہیں۔ چارہ گر، چاند تاروں کا بن، وقت بے درد مسیحا، خواہشیں، لخت جگر، سناٹا، وادی فردا سبھی نظمیں گویا کسی رومانوی مصور کی بنائی ہوئی رنگ اور آواز سے سجی ہوئی تصویریں ہیں جن میں زندگی کی بے برگ و گیاہ واقعیت اتنی جلوہ گر نہیں ہے جتنی اس کی رومانوی حیثیت۔ ان نظموں میں کوئی براہ راست پیغام نہیں معنی پر زور بھی نہیں فضا اور کیفیت پر البتہ زور دیا گیا ہے اور اس کے ذریعے فکر احساس کو کسی خاص سمت موڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ چارہ گر کا آغاز ان مصرعوں سے ہوا ہے:

اک چنبیلی کے منڈوے تلے
میکدے سے ذرا دور اس موڑ پر
دو بدن
پیار کی آگ میں جل گئے،

جس کا اختتام اس طرح ہوتا ہے:

یہ بتا چارہ گر
تیری زنبیل میں
نسخۂ کیمیائے محبت بھی ہے
کچھ علاج مداوائے الفت بھی ہے،

شاید ذہن اس طرف جائے کہ علاج مداوائے الفت بھی یہی ہے کہ ظلم و استحصال پر مبنی نظام تبدیل ہو اور بقول کرشن چندر یوں ہو تو "ہر گھر سندر سپنوں کا جگمگاتا ہوا

شیش محل بن جائے" (بالکونی صفحہ ۱۵۴) مگر یہ محض قاری کا اپنا استنباط ہے۔ مخدوم نے ایسا کچھ نہیں لکھا ہے یوں تو صرف تصویریں بکھیر کر خاموش ہو گیا ہے۔ اسی طرح "چاند تاروں کا بن" کا اختتام بڑے بھرپور رومانوی لہجے میں ہوا ہے:

ہمدمو
ہاتھ میں ہاتھ دو
سوئے منزل چلو
منزلیں پیار کی
منزلیں دار کی
کوئے دلدار کی منزلیں
دوش پر اپنی اپنی صلیبیں اٹھائے چلو

بعض نظموں میں یہ صراحت بھی نہیں ہے صرف لطیف سا اشارہ ہے

کتنی سنسان ہے یہ راہ گذر
کوئی رخسار تو چمکے، کوئی بجلی تو گرے (سناٹا)

"وادی فردا" میں یہ ذاتی رومانوی آرزو خوش پر طائر کی شکل میں ابھرتا ہے۔

میری اس وادی فردا کے، او خوش پر طائر
یہ اندھیرا ہی تیری راہ گذر
اس فضا میں کوئی دروازہ نہ دہلیز نہ در
تری پرواز ہی بن جاتی ہے سامانِ سفر
دامنِ کوہ میں سو لی نظر آتی ہے
ترے خواب کی زرین سحر

"وقت بے درد مسیحا"، یا "رقص" میں وہی انسان کو سربلند اور زمانے بھر کو خوشیوں اور آسودگیوں سے سرشار دیکھنے کی عام اور کسی قدر مبہم آرزو کی رنگینی ہی پوری نظم میں بکھری ہوئی ہے۔ اس رومانی آرزومندی کے اظہار میں مخدوم نے واضح طور پر فیض سے اثر قبول کیا ہے مثلاً "وقت بے درد مسیحا" میں:

قبر سے اٹھ کے نکل ہوئی ملاقات کی شام
ہلکا ہلکا سا وہ اڑتا ہوا گالوں کا گلال
بھینی بھینی سی وہ خوشبو کسی پیراہن کی

یا

او مشفق و محسن قاتل
رات کی نبضوں میں نشتر رکھ دے

اس طرح "رات کے بارہ بجے" نظم میں فراق گورکھپوری کی نظم "آدھی رات کو" کے اثرات صاف نمایاں ہیں۔

غرض اس دور کی شاعری میں مخدوم نے پوری سیاسی جدوجہد اور حقیقت کو بدلنے کی جاں کاہ کوشش (حتیٰ کہ اپنے دور کے حقائق کو) کہیان سے آزاد کر کے ایک ذاتی رومانوی خواہش کا روپ دے دیا ہے اور حقیقت نگاری ایک ارمان اور حسرت میں ڈھل گئی ہے۔ یہاں ذات کی سرحدوں کی توسیع کے ساتھ ساتھ سماجی حقائق کی چیرہ دستیوں کو دور کرنے کا ارمان ذات کا حصہ بن کر ایک رومانوی تصور بن گیا ہے۔ رومانویت کے دائرے سے نکل کر حقیقت نگاری کی دھوپ روشنی اور تمازت میں سفر کرنے کے بجائے شاعر نے انھیں بھی اپنی ذات کے رومانوی اظہار کی علامتوں ہی کے پیرایے میں ڈھال لیا ہے اب سماجی انقلاب کی خواہش بھی ان لفظوں میں شعر بننے لگی :

الٰہی یہ بساطِ رقص اور بھی بسیط ہو
صدائے تیشہ کامراں ہو کوہ کن کی جیت ہو

اس دور میں مخدوم کا شعری اسلوب نئی علامتوں اور نئی پیکر تراشی کے ذریعے رنگین مرقع سجانے اور کیفیات کی سرمستی کی تصاویر نظموں کے ذریعے پیش کرنے کا اسلوب ہے۔

غزلیات

مخدوم نے اپنی غزلوں میں یہ اسلوب کامیابی سے برتا ہے اس کا اندازہ ان کے مندرجہ ذیل اشعار سے ہوگا :

اس شہر میں اک آہوئے خوش چشم سے ہم کو
کم کم ہی سہی نسبتِ پیمانہ رہی ہے

دراز ہے شبِ غم سوز و ساز ساتھ رہے
مسافرو! مئے میناگداز ساتھ رہے

سب وسوسے ہیں گردِ رہِ کارواں کے ساتھ
آگے ہے مشعلوں کا دھواں دیکھتے چلیں

گل ہے قندیلِ حرم، گل ہیں کلیسا کے چراغ
سوئے پیمانہ بڑھے دستِ دعا، آخر شب
اسی انداز سے پھر صبح کا آنچل ڈھلکے
اسی انداز سے چل بادِ صبا آخر شب

رات بھر دردکی شمع جلتی رہی
غم کی لو تھرتھراتی رہی رات بھر
کوئی دیوانہ گلیوں میں پھرتا رہا
کوئی آواز آتی رہی رات بھر

عشق کے شعلے کو بھڑکاؤ کہ کچھ رات کٹے ۔۔۔ دل کے انگارے کو دہکاؤ کہ کچھ رات کٹے
کوہِ غم اور گراں اور گراں اور گراں ۔۔۔ غمزدو تیشے کو چمکاؤ کہ کچھ رات کٹے

زندگی موتیوں کی ڈھلکتی لڑی زندگی رنگِ گل کا بیاں دوستو
گاہ روتی ہوئی گاہ ہنستی ہوئی میری آنکھیں ہیں افسانہ خواں دوستو
کیسے طے ہوگی یہ منزلِ شامِ غم، کس طرح سے ہو دل کی کہانی رقم
اک ہتھیلی پہ دل، اک ہتھیلی پہ جاں، اب کہاں کا یہ سود و زیاں دوستو

گلوئے یزداں میں نوکِ سناں بھی ٹوٹی ہے ۔۔۔ کشاکشِ دلِ پیغمبراں بھی ٹوٹی ہے

ان اشعار کے پیچھے فیض کی غزل کے اثرات کے باوجود مخدوم کی اپنی آواز بھی صاف سنائی دیتی ہے۔ غزلوں کا دروبست کلاسیکی ڈھنگ کا نہیں ان میں سجاوٹ اور آراستگی ہے مگر جن تشبیہوں اور استعاروں سے یہ سجاوٹ پیدا کی گئی ہے ان میں عصری رمزیت کی تہہ داری موجود ہے اور یہ رمزیت محض معروضی نہیں ذاتی تجربے اور نجی کیفیت کی آئینہ دار ہے مگر" مئے میناگداز" ساتھ رکھنے کا اشارہ یا دستِ دعا کا آخر شب سوئے پیمانہ بڑھنا یا غمزدوں سے تیشے کو چمکانے کی فرمایش، ان سب علامتوں سے غزل کو نئے قسم کی رمزیت اور آراستگی ملی ہے۔ غزلوں میں ان کا امتیاز ہے تو ذاتی احساس کا زیادہ بھرپور، زیادہ مترنم اور زیادہ رواں اظہار ہے۔

مخدوم کی زندگی تلنگانہ تحریک کے مجاہد کی زندگی تھی، وہ عملی سیاست کے نشیب و فراز سے گزرے لیکن رومانویت کو نئی حقیقت نگاری کی معنویت اور اس کا بے محابا انداز دینے کے بجائے مخدوم نے رومانویت ہی کے پیرایے میں سیاسی زندگی کے متنوع تجربات کو بھی ڈھال لیا ان کے نزدیک زندگی کے حقائق کو بدلنے کا جہاد بھی بقول غالب "میرے دریائے بے تابی میں ہے ایک جوئے خوں وہ بھی" کی حیثیت رکھتا تھا۔ اس لحاظ سے ان کا آہنگ ان کے ہم عصروں کی طرح رومانویت ہی سے متاثر ہے۔

سردار جعفری کی شاعری

سردار جعفری پچھلے ۵۰ سال سے اردو کے شاید سب سے زیادہ متنازعہ شاعر رہے ہیں ان کی جتنی تعریف اور تحسین ہوئی اتنی ہی عیب جوئی اور نکتہ چینی ہوئی ہے ان سے اختلاف کیا جا سکتا ہے، انھیں نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ سردار کا شاعرانہ آہنگ ۱۹۵۰ء سے لگ بھگ ابھرا اور اس تیزی سے ابھر کر عصری شاعری کا لہجہ بن گیا۔ سردار اس سے قبل "نئی دنیا کو سلام" شائع کر چکے تھے جو ان کے ابتدائی مجموعوں سے قطع نظر ان کی پہلی شعری تخلیق تھی جس نے ارباب نظر کو متوجہ کیا۔ "نئی دنیا کو سلام" ہندستان کے عہد غلامی کے آخری دور میں چھپی۔ اس میں برطانوی سامراج کے خلاف ہندستان کی عظیم جدوجہد کے مختلف سیاسی اور تہذیبی روپ کو حسن و خوبی سے منظوم ڈرامے کی شکل میں بیان کرتے ہیں اس منظوم ڈرامے میں خطابت کا جوش تھا، روانی تھی، وسیع تر قومی اور سیاسی مسائل کے بارے میں جذبات کی شدت اور تشبیہوں اور استعاروں کی مدد سے نئی ایمجری سے شاعری کی نئی جہت کی تلاش تھی، علاوہ بریں آزاد نظم کی صنف کو راشد اور میراجی کے برخلاف فکری کلبیت اور داخلی انفعالیت کے بجائے سماجی وابستگی کے نغمے کے طور پر برتنے کی کوشش تھی، ان سب خصوصیات نے اس دور کو چونکایا اور سردار جعفری کا نیا آہنگ ایک توانا اور تنومند اثر کے طور پر نمایاں ہوا۔

اس کے بعد سردار جعفری نے سیاسی واقعات پر آزاد نظموں کا سلسلہ شروع کیا جس میں ان کی مشہور نظم "فریب" "اودھ کی صبح حسین" "تلنگانہ" وغیرہ شامل تھیں۔ آزاد نظم قافیے کی راہ نہیں تکتی اور مترنم بحروں میں نئے ارکان کے تجربے کر سکتی اس لیے خطابت کی روانی کے لیے زیادہ موزوں ہے اس امکان کو سردار جعفری نے دریافت کیا اور اس میں اردو کا کلاسیکی ادب کا رچاؤ اور مغربی وسیلوں سے حاصل ہونے والی ایمجری کے

امتزاج سے نئی کیفیت پیدا کی اس طرح اپنی شاعری کے رشتے سردار نے ایک طرف فارسی اور فارسی کے قدیم شعری سرمائے اور فکری ذخیرے سے جوڑے اور دوسری طرف یورپ اور امریکا کی انقلابی شاعری کے رنگ و آہنگ سے۔ اس خوشگوار امتزاج میں اولیت بہرحال سیاسی آگہی خطابت کے جوش اور ابھری کی نادرہ کاری ہی کو حاصل رہی سردار جعفری کی آواز میں یہ دل کشی اور بانکپن اس وجہ سے اور زیادہ مستند تھا کہ وہ خود مزدوروں اور کسانوں کی تحریک سے عملی طور پر وابستہ تھے اور ان کا عمل حرفِ دل نشین بن کر ابھرتا تھا۔

"خون کی لکیر"، "پتھر کی دیوار"، "امن کا ستارہ" تینوں مجموعوں کی نظموں کی مجموعی فضا یہی ہے، پھر کئی سال کے وقفے کے بعد سردار کے دو نئے مجموعے آئے "ایک خواب اور" اور "پیراہن شرر" دراصل "ایک خواب اور" نام کی نظم سردار کی شاعری کا نیا موڑ ہے جس میں پہلی بار سردار مایوسی اور بے بسی سے دوچار نظر آتے ہیں اور اس کے بعد ان کا وہ اعتماد جو فوری سیاسی حل پر تھا ڈگمگا گیا اس کے بعد کی نظموں میں سیاسی موضوعات کم ہوتے جاتے ہیں اور سردار ایک قسم کے مفاہمے کی طرف سفر کرتے نظر آتے ہیں۔

پھر بھی "ایک خواب اور" مجموعے میں بعض ایسی نظمیں ضرور ہیں جو اس دور کی نمائندہ شاعری کی صف میں جگہ پائیں گی پیغمبر مسیحا دست، قتل آفتاب اور تین شرابی۔ اس دور میں سردار کی غزلوں میں بھی ایک نیا لہجہ ابھرا پیراہن شرر ۱۹۶۵ء کی ہند پاک جنگ کے بارے میں نظموں کا مجموعہ ہے۔ "کون دشمن ہے" نظم نے البتہ مقبولیت حاصل کی ابھی حال میں ان کا ایک اور مجموعہ "لہو پکارتا ہے" شائع ہوا ہے۔

"ایک خواب اور" سے سردار کی شاعری کا نیا دور شروع ہوتا ہے یہ دور آنے والے انقلاب کی گھن گرج سے آباد نہ تھا مگر پیچیدہ قومی اور بین الاقوامی حالات کے احساس سے معمور تھا۔ جس میں کبھی مایوسی کے بادل سب روشنیوں کو ڈھک لیتے ہیں، کبھی خندق کے آخری سرے پر امید کی ہلکی سی کرن جگمگاتی ہے اور شاعر کے دل میں الفاظ کے اجالے اترنے لگتے ہیں؛

مگر یہ جنگ نہیں وہ جو ختم ہو جائے
اک انتہا ہے فقط حسن ابتدا کے لیے
ابھی ہیں مار کر گزریں گے قافلے گل کے
خموشی مہر بہ لب ہے کسی صدا کے لیے

اداسیاں ہیں یہ سب نغمہ نو کے لیے اسی طرح پیغمبر مسیحا دست میں حضرت عیسیٰ کے متعلق انجیل مقدس کی علامات برتتے ہوئے شاعر نے لکھا ہے۔

وہ ہاتھ جن کو پنہائی گئی ہیں زنجیریں
وہ ہاتھ جن پہ چبھی ہے نکیلی صلیب کی کیل
وہ ہاتھ شعلہ حق بن کے ہو رہے ہیں بلند
اندھیری رات میں روشن ہے صبح نو کی دلیل

"

سردار کے مجموعی شعری ذخیرے سے کیا تصویر ابھرتی ہے۔ بلا شبہ یہ ایک ایسے شاعر کی تصویر ہے جو رومانیت کی توسیع کا شاعر ہے اگر رومانیت جذبے کے وفور کی شاعری ہے تو یہ وفور سردار کے ہاں بہ غایت موجود ہے البتہ اس رومانی وفور کو سردار نے اپنی ذات اور داخلی احساسات کے لیے صرف کرنے کے بجائے وسیع تر سماجی مقاصد کے لیے برتا ہے لیکن اس وسیع تر داخلیت کی آواز میں جذباتیت اور رنگینی، آراستگی اور شدت رومانویت ہی کی ہے اس کے لیے امیجری بھی وہی ہے تشبیہہ و استعارے بھی اسی نہج کے ہیں اور قدیم رنگ سے رشتہ بھی وہی ہے سردار کے ہاں رومانویت کی خوبیاں بھی ہیں اور خرابیاں بھی۔ مثلاً ایک تصویر "تین شرابی" سے؛

رات نے اپنی کالی زباں سے خون، شفق کے دل کا چاٹا
چار طرف خاموشی چھائی پھیل گیا ہر سو سناٹا
جنت پیرس کے پہلو میں سین کی موجوں کو نیند آئی
ڈسنے لگی مجھ کو تنہائی

یہ تصویر کسی بھی رومانوی مصور کے موقلم کی ہو سکتی ہے اس میں انفعالیت نہیں وسیع تر آفاقی تشخص کی آواز ہے اور مثبت اقدار کا آہنگ اس نظم میں نمایاں ہے البتہ سردار کے ہاں رومانویت کے عیوب بھی در آئے ہیں ایک کثرت الفاظ جس سے بعض جگہ غیر ضروری طوالت اور وضاحت پیدا ہو جاتی ہے اور نظم کا مرکزی تاثر بکھر کر ڈھیلا پڑ جاتا ہے دوسری کمزوری آتی ہے جذباتیت کے غلو میں فکر کی پرت دار اور سنبھلی ہوئی کیفیت مجروح ہو جاتی ہے اس لیے سردار کی شاعری کا لہجہ جذباتی ہونے کی وجہ سے بڑی حد تک غیر فکری سا ہو گیا ہے فیض اور سردار کی شاعری کو یہی خصوصیت الگ کرتی ہے فیض حادثات سے تعمیم کی طرف بڑھتے ہوئے فکری لہجے کو اپنا لیتے ہیں مگر سردار کے ہاں حادثات کی گونج اتنی نمایاں رہتی ہے کہ فکری تعمیم تک نہیں پہنچ پاتی جہاں جہاں پہنچی ہے وہاں ان کی نظموں میں بھی نیا جادو جاگا ہے۔

سردار جعفری کی خامی یہ نہیں ہے کہ وہ ہنگامی واقعات کو موضوع سخن بناتے ہیں اگر خامی ہے تو یہ ہے کہ وہ ان ہنگامی واقعات پر لکھتے وقت وسیع تر اور عمیق تر فکری بصیرت کی پرت تک نہیں پہنچتے اور جذبات کے وفور میں فکر کے ارتکاز کو فراموش کر دیتے ہیں لیکن ان باتوں کے باوجود سردار کے مثبت کارنامے پر زیادہ توجہ دینے کی ضرورت ہے سردار نے اردو شاعری کو وسیع تر آگہی کا وسیلہ بنایا اور سیاسی مسائل سے شاعری کی دوری ختم کی۔ آزاد نظم کو مریضانہ انفعالیت سے آزاد کیا اور کلاسیکی امیجری کا خلاقانہ استعمال کر کے اسے دوبارہ زندہ کیا جذباتیت اور کثرت الفاظ اور تکرار خیال کے باوجود سردار کی شاعری بیدار ذہن اور بیدار احساس کی شاعری ہے جو نئی کیفیات کے امکان سے معمور ہے۔ اور سردار کی بعض وراثتیں اہم ہیں انھوں نے انیس کے مرثیوں سے واقعہ نگاری کا ہنر لیا ہے اور اقبال سے سماجی آہنگ سے شاعری میں سمونے کا ہنر جوش ملیح آبادی سے گھن گرج،

اور سیاسی شعلہ باری اور فیض سے آرایستگی بیاں اور ان سب شعری خصوصیات کو انھوں نے اپنی انفرادیت بخشی ہے جس میں مغرب کی انقلابی اور اجتماعی شاعری کا رنگ ڈھنگ بھی ہے اور خود سردار کی اپنی شخصیت کا مزاج بھی ہے۔

سردار جعفری کی شاعری کی اہمیت یہ ہے کہ وہ کم سے کم اردو میں فیض اور مخدوم کے بعد انقلابی شاعری سے سب سے اہم مثال ہے۔ اور دوسرے یہ کہ اس سے اردو میں انقلابی شاعری کے امکانات کے بارے میں اہم سوالات ابھرتے ہیں کیا اس قسم کی شاعری کا وسیلہ محض براہ راست اظہار ہو سکتا ہے اور کیا شاعری میں سماجی وابستگی اور خصوصاً انقلابی تقاضوں اور اقدار سے وابستگی کی گنجائش ہے بھی یا نہیں۔ ان سوالوں کے جواب آسان نہیں لیکن اگر سردار جعفری کی شاعری میں اس کا جواب تلاش کیا جائے تو یہ اندازہ ہوگا کہ گو سردار نے براہ راست لہجے ہی کو اپنایا ہے مگر انقلابی شاعری کا لہجہ صرف تخاطب یا بیانیہ ہی نہیں ہے کوئی ایک لہجہ بھی نہیں ہے اور صرف ایک ہی لہجہ اختیار کرنا لازمی بھی نہیں ہے۔ اس طرح یہ بھی اندازہ ہوگا کہ جس طرح سردار جعفری نے آزاد نظم کو کلبیت، فکری مزاج اور مریضانہ انفعالیت سے آزاد کر کے اسے ایک نیا لہجہ بخش دیا اور منظوم دائرے کو ایک سماجی معنویت دے دی اسی طرح انقلابی حسیت بھی نئے لہجے اور نئے آہنگ اختیار کر سکتی ہے۔

اس اعتبار سے سردار جعفری کی شاعری تاریخی بھی ہے اور ایک زمانے تک تاریخ ساز بھی رہی ہے کیونکہ اس نے اردو شاعری کے سامنے ایک نئی سمت جانے والا راستہ کھول دیا اور اسے ایک براہ راست جھنکار اور وسیع شدہ رومانویت کی قلمرو بخش دی جو نہ امکانات سے خالی ہے نہ خطرات سے۔ سردار نے اپنی نظم "میرا سفر" کے آخر میں لکھا ہے:

میں اک گریزاں لمحہ ہوں   ایام کے افسوں خانے کا
میں اک تڑپتا قطرہ ہوں   مصروف سفر جو رہتا ہوں
ماضی کی صراحی کے دل میں   مستقبل کے پیمانے میں

لیکن سردار کی شاعری غریزاں لمحے اور ماضی کی صراحی کے تڑپتے قطرے سے ہمرشتہ ہونے کے باوجود اردو شاعری کی نئی جہت کی نشانی ہے۔

جاں نثار اختر

جاں نثار اختر کی شاعری کا نیا لب و لہجہ پچھلے چند سال کا سب سے اہم اور خوش گوار ادبی حادثہ ہے۔ جاں نثار اختر اُن قدما میں سے ہیں جو قدیم ہونے سے انکار کرتے ہیں۔ جن کی خاموشیاں بھی تھکن کے بجائے فکر کی بلاغت سے معمور ہیں، عین اُس وقت جب اُردو شاعری کے مورخ انھیں فیض، مجاز، مخدوم اور جذبی کے صف میں سجا بنا کر طاقِ نسیاں کی زینت کرنے کی تیاری میں مصروف تھے، نقاد اپنی درجہ بندیوں سے مطمئن اور جاں نثار نواز اُن کی خاموشیوں پر قانع ہو چکے تھے، بڑے غیر متوقع انداز میں جاں نثار نے پھر نغمہ سرائی شروع کر دی اور تعجب یہ ہے کہ یہ نغمہ سرائی ماضی کا تسلسل یا پرانی دھنوں کی تکرار نہ تھی۔ ایسے نرالے اور شگفتہ نغموں سے عبارت تھی کہ بس ـــ! جیسے اپنے نغموں کے مقدس آتش خانوں کی آگ روشن کر کے جل جانے والے مرغ آتش نوا نے دوسرا جنم لے لیا ہو، ایسا نیا جنم کہ پرانے جاننے والوں کے لیے بھی یہ یقین کرنا مشکل ٹھہرا کہ کلام کے یہ دونوں رنگ ایک ہی شاعر کی تراوشِ فکر ہیں۔

بات یہ ہے کہ جاں نثار اختر ان معدودے چند شاعروں میں ہیں جو زندگی کے بارے میں شاعری نہیں کرتے، شاعری کو زندگی بنا کر گزارتے ہیں۔ وہی اجنبیت، وہی نرمی، وہی معصومانہ حیرت جیسے وہ سر پہ وقت کی تیز دھوپ برساتے ہوئے سورج کے نیچے سے نہ گزر رہے ہوں بلکہ کسی دیوان کے اوراق میں زندہ ہوں، اسی لیے اُن کی زندگی کی نامرادیاں اور کامرانیاں ہیں ایسی کہ جنھیں ایک زاویے سے دیکھیے تو اُن پر بڑا پیار آتا ہے اور دوسرے زاویے سے دیکھیے تو غصہ۔ وہ نہ اپنی ذہانت کو نیلام کرنے پر راضی ہوئے، نہ علم کو بوجھ بنانے پر آمادہ ہو سکے اور احساس کے ایک چبھتے رہنے والے نشتر کو زندگی بھر گلے لگائے رہنے کے سبب وہ سوائے اپنے اس بے نام درد کے دنیا کی کسی اور متاع کو خاطر میں نہ لائے۔

جاں نثار کے نئے لب و لہجے کا راز یہی بے پایاں گداز ہے جس میں نرمی اور بانکپن تو

ہے مایوسی اور محرومی کا ماتم بہت کم ہے۔ جاں نثار زندگی کو عمر کی اُس منزل سے دیکھ رہے ہیں جب اُسے ایک مکمل اکائی کی حیثیت سے اور بھرپور انداز سے دیکھا جا سکتا ہے۔ سہ پہر کی دھوپ کی طرح اُس میں اُداسی بھی ہے اور حسن بھی۔ جاں نثار کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے زندگی کو ایک بندھے ٹکے زاویوں سے الگ کر کے، سکہ بند ردِ عمل (Stock Responses) سے دور ہٹ کر دیکھا ہے اور اس مشاہدے بلکہ تجربے کو بے اختیارانہ بیان کرنے کے لیے ایک نیا شگفتہ اور جاندار پیرایۂ بیان ایجاد کیا ہے۔ یہ "ایجاد" انھیں معنوں میں ہے، جن معنوں میں میر نے اپنے شیوۂ گفتار کو اور غالب نے اپنی مکتوب نگاری کے اسلوب کو خاص اپنی ایجاد بتایا تھا۔

غزل میں اس قسم کی "ایجاد" عجائبات میں سے ہے کہ یہ صنف صدیوں سے سرد و گرم جھیلتی اپنے مزاج کے مطابق راستے بدلتی، اور تجربات کو بے روح کرتی چلی آئی ہے۔ جاں نثار اختر کی ندرت کا راز کیا ہے؟ اسے پہچان لینا آسان ہے بیان کرنا دشوار ہے۔ بے شبہہ اس غزل میں نئے دور کی کھنک ہے۔ اس دور نے اس حقیقت کو بڑے درد اور کرب کے ساتھ سیکھا ہے کہ دنیا کا سنورنا آسان نہیں اور مختلف سادہ سے حل مان لینے سے کام نہیں چلتا۔ اس افراتفری اور بے اماں زندگی میں اگر کچھ کام کا ہے تو صرف احساس کا کھرا پن[1]، اپنے آپ پر بھروسا کرنے اور اپنی چال چلنے کی لگن[2] اور بڑی مشکل سے ہاتھ آنے والی بےخبری[3] شاعری میں بالعموم اور غزل میں بالخصوص احساس کے سکہ بند راستوں سے بچ نکلنا بڑی جوکھم کا سودا ہے۔ ایک زمانہ تھا جب جنوں اور رجائیت کی حکمرانی تھی، ہر موضوع پر نہیں ہر رویے پر بھی مہریں لگی تھیں۔ اب ایسا زمانہ آیا کہ لوگ ذات اور محرومی کے فلسفیانہ خول میں ایسے ڈوبے کہ سکہ بند رویے تک جا پہنچے ہیں۔ جاں نثار اختر کی غزل کا کمال یہ ہے کہ وہ بڑی ہنرمندی سے دونوں سکہ بند رویوں سے دامن بچا گئے اور اپنی شخصیت کے کندن کو قائم رکھنے میں کامیاب ہوئے۔ انھیں اس کا اعتراف ہے کہ پرانے حل اور کل کے عقیدے آج انسانوں کے پانو تلے سے کھسک رہے ہیں:

ہر آن ٹوٹتے یہ عقیدوں کے سلسلے
لگتا ہے جیسے آج بکھرنے لگا ہوں میں

ہم نے انسانوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈ لیا
کیا برا ہے جو یہ افواہ اڑا دی جائے

---

[1] پہلے حقیقتوں ہی سے مطلب تھا، اور اب ـــــ ایک آدھ بات فرض بھی کرنے لگا ہوں میں

[2] سوائے گرد ملامت ملا بھی کیا ہم کو ـــــ بہت تھا شوق زمانے کے ساتھ چلنے کا

[3] آپ اپنے کو بھلانا کوئی آسان نہیں ـــــ بڑی مشکل سے میاں، بےخبری آوے ہے

ہمارے شہر میں بے چہرہ لوگ بستے ہیں
کبھی کبھی کوئی چہرا دکھائی دیتا ہے

لیکن جاں نثار اختر اس صورت حال پر قانع اور مطمئن نہیں۔ ان کی غزلوں میں ایک مقدس کرب ہے جو خوابوں کو خواب سمجھنے پر بھی انھی خوابوں کو پلکوں پر سجانے کے لیے بے چین ہے کیوں کہ ان کے بغیر زندگی ادھوری ہے وہ اِن خوابوں کو نشہ آور دوا کے طور پر استعمال نہیں کرتے لیکن وہ مانتے ہیں کہ انسان کی زندگی ساری رنگینی اور جنوں کی ساری سرمستی تو انھی خوابوں کے دم سے ہے۔ جب تک ان خوابوں کی حیات آفرینی شامل نہ ہو حیات ادھوری اور ناتمام ہے:

اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتنے ہیں
جھٹک کے پھینک دو، پلکوں کے خواب جتنے ہیں

نہ کوئی خواب، نہ کوئی خلش، نہ کوئی خمار
یہ آدمی تو ادھورا دکھائی پڑتا ہے

آنکھوں میں جو بھر لوگے تو کانٹوں سے چبھیں گے
یہ خواب تو پلکوں پہ سجانے کے لیے ہیں

ایک بھی خواب نہ ہو جن میں وہ آنکھیں کیا ہیں
اک نہ اک خواب تو آنکھوں میں بساؤ یارو

بانسری کا کوئی نغمہ نہ سہی چیخ سہی
ہر سکوتِ شب غم کوئی صدا مانگے ہے

دنیا کی کسی چھاؤں سے دھندلا نہیں سکتا
آنکھوں میں لیے پھرتے ہیں جو خواب سحر ہم

ایسے ہی جانے کتنے اشعار ہیں جن میں زندگی کا حوصلہ، بے اماں حوصلہ موجزن ہے۔ دراصل زندگی کی مسکراہٹوں کو چن کر خوش ہو لینا اور صبح فردا کی امید سے آسودہ ہو لینا آسان ہے اور تیرہ بختی اور نامرادی پر خون کے آنسو رو کر مایوس ہو جانا بھی۔ ان دونوں کے آمیزے کو زہر اور امرت کا مرکب سمجھ کر قبول کر لینا بہت مشکل ہے۔ حسیاتی سطح کا تجربہ جان لیوا ہے کہ زندگی کا کوئی سکھ، دکھ کے کانٹے سے خالی نہیں اور کوئی دکھ نشاط

کی معلیت سی رنگینی سے معریٰ نہیں۔ اس کا عرفان آسان ہے اس کو بھوگنا بھگتنا بہت دشوار ہے۔ جاں نثار اختر کی شاعری کا نیا لب و لہجہ اسی عرفان اور اسی بھگتان کا پیدا کردہ ہے۔
جاں نثار اختر کی کامرانی نئے موضوعات کی تلاش میں مضمر نہیں۔ نئے رویے اور سچے اور کھرے احساس اور پیرایۂ بیان میں مضمر ہے۔ جاں نثار نے اردو غزل کو نیا پیرایۂ بیان عطا کیا ہے جو پرانے رنگ ڈھنگ سے بالکل جداگانہ ہے۔ اس پیرایۂ بیان کی تین چار جہتیں ہیں جن کی مثالیں یہاں دی جاتی ہیں۔

۱۔ پیار کی یوں ہر بوند جلا دی میں نے اپنے سینے میں
جیسے کوئی جلتی ماچس ڈال دے پی کر بوتل میں

۲۔ برکھا کی تو بات ہی چھوڑو چنچل ہے پُروائی بھی
جانے کس کا سبز دوپٹہ پھینک گئی ہے دھانوں پر

۳۔ ہم نے انسانوں کے دکھ درد کا حل ڈھونڈ لیا
کیا برا ہے جو یہ افواہ اُڑا دی جائے

۴۔ اسی سبب سے ہیں شاید عذاب جتنے ہیں
جھٹک کے پھینک دو پلکوں پہ خواب جتنے ہیں

پہلے شعر کے انداز کے کئی اور اشعار اس مجموعے میں ملیں گے جن میں صرف تشبیہہ و استعارے ہی عام روزمرہ کی ماڈرن زندگی سے نہیں لیے گئے ہیں بلکہ تجربات بھی اسی قسم کے ہیں جن پر شہروں کی نئی زندگی کی پرچھائیاں موجود ہیں۔ غزل کو نئی ایمجری دینے کی متعدد کوششیں بے کار ہو چکی ہیں لیکن اس ایمجری میں آورد نہیں آمد ہے، تجربے کی چاندنی اور احساس کا کندن ہے۔ اسی وجہ سے ماڈرن زندگی کی یہ تصویریں غزل میں نئی بھی لگتی ہیں اور بھلی بھی۔ یہاں ندرتِ احساس اور جدتِ اظہار گو لی بن گئی ہے۔
دوسرے شعر میں بات کو سیدھے سادے تشبیہہ و استعارے کے پیرائے میں ادا کرنے کے بجائے کسی قدر بالواسطہ انداز میں کہا گیا ہے۔ یہی نہیں کہ شعر کے جلو میں کھلے ہوئے آسمان اور دور تک پھیلے ہوئے کھیتوں کی ہریالی آگئی ہے، عشق اور حسن کا ایک نیا تصور بھی جاں نثار اختر کے اسی اسلوب میں سمٹ آیا ہے۔ وہی نیا تصورِ عشق ہے جیسے وہ گمر آنگن کی رباعیوں میں جاوداں کر چکے ہیں یعنی ماڈرن زندگی کے پس منظر کا "کھٹ مٹھا" عشق جسے غمِ دوراں کی کشمکش نے اور بھی تیکھا بنا دیا ہے۔ عشق و عاشقی کے ان مناظر میں دل موہ لینے والی بے ساختگی اور معصومیت ہے جس کا اندازہ کچھ مندرجۂ ذیل اشعار سے لگایا جا سکتا ہے:

آج بھی جیسے شانے پر تم ہاتھ مرے رکھ دیتی ہو
چلتے چلتے رک جاتا ہوں ساڑی کی دوکانوں پر

کھڑکی کی باریک جھری سے کون یہ مجھ تک آجائے
جسم چرائے، نین جھکائے، خوشبو باندھے آنچل میں

حسن کی ایسی موہنی جھلکیاں خاص طور پر تین چار غزلوں میں ابھر کر سامنے آئی ہیں۔ جاں نثار اختر یہاں اپنے لب و لہجے کی تازگی نئی عشقیہ فضا سے پیدا کرتے ہیں۔ انھوں نے حسن کے بھولے پن اور عشق کی وارفتگی کو ماڈرن زندگی کے پس منظر میں رکھ کر اجاگر کیا ہے۔

تیسرے شعر کا اسلوب تشبیہہ و استعارے سے آزاد ہے اور براہ راست بھی۔ دوسرے مصرعے میں جو زبردست طنز ہے وہ اس کی چوٹ کو اور گہرا اور اس کے پیرایۂ بیان کو اور دل نشیں بناتا ہے۔ پہلا مصرعہ قاری کو جس قسم کے ردِ عمل کے لیے تیار کرتا ہے دوسرا مصرعہ اس کے بالکل برعکس تاثر پیدا کرتا ہے اور اس تضاد اور تخالف سے شاعر براہِ راست بات میں لطیف رمز کا پہلو نکال لیتا ہے۔ یہ ادا بندی کا نیا انداز ہے جسے میری دانست میں جاں نثار اختر نے بڑی کامیابی سے برتا ہے۔

چوتھے شعر کا پیرایۂ بیان اس پیچ سے بھی خالی ہے بالکل سیدھا سادا، براہ راست مگر اس براہ راست انداز میں جو خوبی پیدا ہوتی ہے اس شعر کے پیچھے تڑپنے والے تجربے سے ہوئی ہے۔ خوابوں کو عزیز رکھنے والے شاعر کے لیے یہ عرفان کہ زندگی بھر جسے متاعِ بے بہا جانا وہی دراصل زندگی کی ناکامی کا سبب ہے، جس کھرے پن پر ساری مسرتیں داد دیں وہی کھوٹا نکلا۔ اس عظیم المیے نے شعر میں جو خونِ جگر کا رنگ بھرا ہے اس نے اسے ہر آرائش اور زیبائش سے بے نیاز کر دیا ہے۔

جاں نثار اختر کی شاعری صرف نئے زاویوں سے عبارت ہے نہ محض نئے پیرایۂ بیان سے۔ اس کے پیچھے ایک نئی فضا جگمگاتی ہے، یہاں دہلیز کی متلاشی لاشیں بھی ہیں، زندگی کی کڑی دھوپ میں تیز قدموں سے چلنے والے راہی بھی، ہاتھوں پر چھالوں کی طرح چمکتے ہوئے سکے بھی، رات گئے دن کی ابھرتی ہوئی چوٹیں بھی ہیں، اخبار کے دفتر کی خبریں بھی، شانے پر ہاتھ رکھ کر ساڑیوں کی دکانوں پر روکنے والی محبوبائیں بھی، غرض ایک عجیب و غریب دنیا ہے جس میں آوازیں، چیخیں، سرگوشیاں، اور ارمانوں کے نہ جانے کتنے روپ نگر آباد ہیں۔ یہ دنیا غزل کے دوسرے مشاہیر کی دنیا سے الگ تھلگ اور انوکھی ہے اور اس دنیا کی تعمیر سے اردو غزل کو نئی امیجری نئی لفظیات بھی ارزاں ہوئی ہیں۔ نئی بحریں بھی ملی ہیں، نئی تشبیہیں اور استعارے بھی۔

یہ سب کچھ لکھنے کے بعد بھی جاں نثار اختر کی شاعری اور اس کے نئے لب و لہجہ کا حق ادا نہیں ہوتا۔ شاعری کا اگر کوئی اس طرح احاطہ کر پاتا تو شاعری اس قدر مشکل فن نہ ٹھہرتی۔ اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ جاں نثار اختر اپنے نئے زاویوں، نئے پیرایۂ اظہار، نئی امیجری، نئی تہذیبی فضا، نئی پیکر تراشی سے پڑھنے والے میں کوئی ایسی تبدیلی پیدا کر پائے ہیں یا نہیں، جو اس کے نزدیک زندگی کی معنویت میں ردوبدل کر سکی۔ کیا ان غزلوں کو پڑھنے اور ان سے لطف لینے کے بعد عام قاری زندگی کو نئی نظر سے دیکھنے کے قابل ہوگا، کیا اس کی بصیرت اور اندازِ احساس میں کوئی نیا عنصر داخل ہوگا، کیا وہ پرانی چیزوں کا نیا رُخ دیکھ پائے گا، کیا وہ آہستہ آہستہ مگر یقینی طور پر اپنے کو بدلتا ہوا محسوس کرے گا، ایسی تبدیلی جس میں نقشِ رفتہ کا سراغ بھی ہو اور آنے والی صبح کا نور بھی۔ لیکن ان سوالوں کا جواب کاغذوں اور کتابوں پر نہیں دلوں کے نہاں خانوں اور تنہائی میں گنگنائے جانے والے اشعار میں دیا جاتا ہے۔

جاں نثار اختر کے مجموعے "پچھلے پہر" کے دیباچے کے طور پر ان کی زندگی میں اور ان کی رباعیوں کے مجموعے "گھر آنگن" سے قبل شائع ہوا۔ یہ مختصر نوٹ جاں نثار اختر کی پوری شاعری پر محیط نہیں ہے۔

مجروح سلطانپوری

سجیلا غزل گو

مجروح سلطان پوری غزل کے قتیل ہیں۔ حتیٰ یہ ہے کہ دورِ حاضر میں ان جیسا سجیلا اور طرح دار غزل گو نایاب ہے۔ انھوں نے غزل کو سیاسی رمزیت ہی نہیں ترقی پسند حسیت سے روشناس کیا، دو چار براہِ راست قسم کے شعر بھی کہہ ڈالے اور ان کو لے کر ایسا ہنگامہ مچا کہ ان کی غزل کی طرحداری اور سجیلا پن اس شور میں دب گیا۔

دراصل مجروح کے سامنے ایک نئی للکار تھی۔ کیا جدید غزل، جدید دور کے تقاضوں کو پورا کر سکتی ہے؟ مخالفین کا اصرار تھا کہ اول، تو غزل کی ریزہ خیالی حائل ہو گی، دوسرے اس کی مخصوص لفظیات اور علامتوں پر جاگیردارانہ نظام کی جو چھاپ لگی ہے، وہ اسے عصرِ حاضر کی انقلابی حسیت کو اپنانے میں حارج ہو گی، تیسرے قافیے ردیف کی مجبوریاں راہ روکیں گی۔ مجروح نے ان سب دقتوں کو آنکھیں کھول کر تسلیم کیا ــــ اور نباہ دیا اور اس طرح نباہا کہ غزل کی لفظیات کو نئی تہہ داری اور رمزیت ملی اور غزل کو نئی سجاوٹ اور وقار۔

مجروح کے اس کارنامے کے سلسلے دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ مجروح جگر کے شاگرد نہیں، پرستار البتہ ہیں۔ کہا یہ بھی جاتا ہے کہ آخر دور میں جگر نے جو سیاسی رمزیت کا انداز غزل میں اپنایا اس کی تحریک انھیں مجروح کی غزل کے نئے آہنگ سے ملی[1] تھی۔ جذبی غزل میں سیاسی رمزیت کو سمو ہی رہے تھے، پھر فیض کی غزل آئی ــــ مگر یہ ذکر بعد میں!

مجروح نے غزل میں جن تقاضوں کو برتا، دراصل وہ تقاضے تھے کیا؟ ترقی پسند تحریک شاعری سے کس قسم کے تقاضے کر رہی تھی اور ترقی پسندی کی پہچان کیا تھی؟ سوال خاصا اُلجھا ہوا ہے مگر بنیادی مسئلہ ان تقاضوں کی شناخت ہی کا ہے، جسے ترقی پسند تحریک کے بعض علم بردار ترقی پسندی کی پہچان سمجھتے تھے۔

---

[1] مثلاً اس طرح کا بدلا مدار و ہنگامہ کی بات، شام و سحر دیکھ رہا ہوں

[2] ان بجلیوں کی چشمک باہم تو دیکھ لیں، جن بجلیوں سے اپنا نشیمن قریب ہے

۱۔ براہ راست (خطیبانہ یا بیانیہ) انداز کو۔

۲۔ ہنگامی سیاست کے موضوعات پر اظہار خیال یا ان کے ذکر اور ان کے بارے میں پیغام عمل کو (یعنی ان کا تعلق ترقی پسند فکر کے بجائے وسیع تر حکمت عملی (Strategy) کے بجائے وقتی طریق کار (Tactics) سے تھا)۔

۳۔ بعض موضوعات اور تصورات کے دہرانے کو۔

اگر ترقی پسندی کی یہی پہچان ہے (اور مدتوں بعض نقادوں کو اسی پر اصرار رہا) تو غزل تو کیا کسی بھی تخلیقی فن پارے میں پوری طرح برتنا اور برتتے رہنا ناممکن نہیں تو دشوار ضرور ہے کیونکہ اس فارمولے میں فکر کا عنصر دبا ہوا ہے۔ داخلی احساس اور بخی تاثر کی گنجائش نہ ہونے کے برابر ہے اور شعری حسن کی لطیف رمزیت ناپید ہے۔

اس کے مقابلے میں اگر ترقی پسندی نام ہے؛

۱۔ براہ راست یا بالواسطہ، رمزیہ یا علانیہ انداز میں

۲۔ فکر و احساس کے ایسے اظہار کا جو انسان میں سماجی تبدیلی کی خواہش بیدار کرے

۳ اور زندگی اور کائنات کی طرف صحت مند رویہ پیدا کر سکے۔

تو یقیناً یہ ترقی پسندی وسیع تر آگہی سے عبارت ہوگی۔ صرف قحط بنگال یا ویت نام کے موضوع پر مشقِ سخن کافی نہیں، سوال یہ ہے کہ کسی شاعر یا ادیب کی تخلیقات سے جو مجموعی تصور حیات ابھرتا ہے، وہ حیات آفریں ہے یا زہر قاتل۔ اور یہی مجموعی نظریۂ حیات یا زندگی کی طرف رویہ کسی فنکار کی عظمت کی پہچان ہے۔

ہر دور اپنا نظریہ ساتھ لاتا ہے۔ یہ نظریہ زمانے کے تقاضوں کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور نئی قدروں میں ڈھلتا رہتا ہے۔ شکست وریخت کا یہ عمل جاری رہتا ہے۔ غزل بخی تجربے کے عطر کو داخلی تاثر کی شکل میں پیش کرتی ہے، وہ محض تجربے کو بیان نہیں کر سکتی۔ اس تجربے سے حاصل شدہ تاثر کی مرکزی کیفیت کو پیش کرتی ہے، اس لیے کسی نظریے کو جب تک غزل کو تجربے میں اور پھر تجربے سے حاصل ہونے والی بخی تاثر کی کیفیت میں نہ ڈھالے، غزل میں اسے پیش نہیں کر سکتا۔ ایک بار یہ عمل مکمل ہو لے تو پھر غزل کی مخصوص لفظیات حارج نہیں ہوتیں بلکہ ان کی توسیع ہو جاتی ہے اور رمز و ایما نئے معنی حاصل کرتے جاتے ہیں لیکن اگر یہ نظریہ نہ بنایا، تجربہ بخی تاثر کی کیفیت میں نہ ڈھلا تو وہ ادھ کچرا رہے گا اور غزل میں یہ چور صاف پکڑا جائے گا۔

مجروح نے اس چیلنج کو قبول کیا۔ کم گو شاعر ہیں، کم لکھتے ہیں اور اس سے کم چھپواتے ہیں، اس لیے اپنے منتخب کلام میں جہاں وہ اس مہم میں کامیاب ہوئے ہیں وہاں ان کے شعر بے پناہ ہیں۔ اور وہی نئی غزل کی یادگار بلندیوں کے نشان کے طور پر یاد رکھے جانے کے قابل ہیں۔

مجروح سلطان پوری نے نظم اور گیت کے شاعر کی حیثیت سے شہرت حاصل کی "گائے جا پپیہے گائے جا" اور "کیا جانے مجھے کیا یاد آیا" متعدد مشاعروں میں مقبول ہوئے۔ طب میں دست گاہ حاصل کی۔ طبیب تھے اور خاصے کامیاب طبیب کہ پروفیسر رشید احمد صدیقی کی وساطت سے علی گڑھ اور جگر مراد آبادی کی وساطت سے بمبئی کی فلمی دنیا تک پہنچے۔ ۱۹۴۴ء میں فلم شاہجہاں میں کے۔ ایل۔ سہگل مرحوم مجروح سلطان پوری کے گیت اور غزلیں گا رہے تھے ـــــ "مجھے معلوم نہ تھا"۔ رشید احمد صدیقی، جگر مراد آبادی اور سہگل تینوں غزل کے دلدادہ بلکہ پرستار۔ مگر بمبئی ترقی پسندوں کا مرکز، انقلابی محنت کشوں کا گہوارہ ـــــ اور اسی دوراہے پر مجروح کو غزل کا نیا آہنگ ملا۔

مجروح عربی مدارس کے فارغ التحصیل ہیں، انگریزی نہیں جانتے مگر مارکسی نظریے تک ان کی رسائی ترقی پسند تحریک کی راہ سے ہوئی اور اس نظریاتی صداقت نے مجروح کی غزل کو نئی آگہی بخش دی مگر اس منزل تک پہنچنے سے پہلے بھی کئی منزلیں تھیں۔

مجروح غزل میں کلاسیکی آئین و آداب کے قائل ہیں۔ نغمگی اور مرقع سازی ان کا فن ہے اور اس کے لیے ساز و برگ وہ روایت کے سبھی نقش و نگار سے حاصل کرتے ہیں اسی لیے سجاوٹ ان کی غزلوں میں محض تراکیب یا تشبیہہ سازی سے عبارت نہیں بلکہ سجیلے پن اور البیلے پن کا نام ہے۔ پہلے ایک نظر ان کی عشقیہ شاعری پر ڈال لیں۔ پہلے جمال کا ایک منظر:-

اس نظر کے اٹھنے میں اس نظر کے جھکنے میں
نغمۂ سحر بھی ہے آہ صبح گاہی بھی

دور دور وہ مجھ سے اس طرح خراماں ہے
ہر قدم ہے نقشِ دل ہر نگہ رگِ جاں ہے
میرے شکوۂ غم سے عالم ندامت ہے
اس لبِ تبسم پر شمع سی فروزاں ہے

جمالِ صبح دیا روئے نو بہار دیا
مری نگاہ بھی دیتا خدا حسینوں کو

یہ سبھی اشعار مرکب تصویروں سے عبارت ہیں۔ تشبیہہ سے بہت کم استعارے سے بہت کام لیا گیا ہے اور استعارے میں بھی ایک تصویر کو دوسری تصویر سے ملا کر مرقع سازی کی کوشش ہے۔ پھر آہنگ کا شدید احساس ہم آواز حرفوں سے ترنم پیدا کرنے کی کوشش اور ان سے کیفیت سازی۔ یہ مجروح کی شاعری کا اساسی طریق کار ہے۔

حسن کی جو تصویریں یہاں ہیں ان میں کہیں آلودگی کا کوئی پرتو نہیں ہے جمالیاتی انبساط کا ایک معروضی انداز ہے جہاں حسن کے اس جمالیاتی پیکر سے مجروح تعلق قائم کرتے ہیں وہاں بھی ربودگی کے باوجود ایک باوقار فاصلہ باقی رہتا ہے جو ان کی غزل کو سنبھالے رکھتا ہے اور سرمستی کے باوجود آلودہ نہیں ہونے دیتا۔

یہ نیاز غم خواری، یہ شکست دل داری
بس نوازشِ جاناں، دل بہت پریشاں ہے

دل سادہ نہ سمجھا ماسوائے پاک دامانی
نگاہِ یار کہتی ہے کوئی افسانہ برسوں سے
وہ بعد عرضِ مطلب پائے بھے شوق جواب اپنا
کروہ خاموش تھے اور کتنی آوازیں سنیں میں نے

وہ لجا کے میرے سوال پر کہ اٹھا سکے نہ جھکا کے سر
اڑی زلف چہرے پہ اس طرح کہ شبوں کے راز مچل گئے
سرخیِ مے کم تھی میں نے چھو لیے ساقی کے ہونٹ
سر جھکا ہے جو بھی اب ارباب مے خانہ کہیں

یہ "تہذیب رسم عاشقی" یہ "باوقار سرشاری" مجروح کی عشقیہ شاعری کی پہچان ہے۔ یہاں لذت پرستی اور "ذات" اہم نہیں وقارِ حسن اور جمال کی روشنی اہم ہے۔ یہ انسانی تعلقات کا ایک لطیف مرحلہ ہے جسے مجروح مرقع ساز اشعار میں بیان کرتے ہیں۔

یہاں مجروح کی غزل کی اس مرقع ساز کیفیت کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے جو ان کی غزل کی پہچان بن گئی ہے اس مرقع سازی کو وہ کبھی صرف بول چال کے لہجے سے مکمل کرتے ہیں (بس نوازش جاناں، دل بہت پریشاں ہے یا سر جھکا ہے جو بھی اب ارباب مے خانہ کہیں) کبھی بے ساختہ کسی ایسے منظر کی تصویر کھینچ دیتے ہیں جو پڑھنے والے کو مصوری کا لطف دے جاتا ہے مثلاً: اڑی زلف چہرے پہ اس طرح کہ شبوں کے راز مچل گئے۔ یا:

بس پھیر کے منہ خار قدم کھینچ رہے تھے
دیکھا تو نہاں تا فلہ ہم سفراں ہے

عشقیہ شاعری پر اس گفتگو سے واضح ہوا ہوگا کہ مجروح نجی احساسات اور ذاتی تجربات کو بھی جہاں تک ممکن ہو آلودگی سے پاک کر کے معروضی انداز سے نظم کرنے کے قائل ہیں اور نظم کرنے کے سلسلے میں لفظوں اور حرفوں کے صوتی آہنگ کی جھنکار اور پے در پے تصاویر کی مدد سے مرقع سازی اور لہجہ بندی ان کے اسلوب کی خصوصیات ہیں۔

ان خصوصیات کو مجروحؔ نے اپنی غیر عشقیہ شاعری میں بڑی کامیابی سے برتا ہے۔ یہ کام آسان نہیں۔ عشقیہ مضامین کی ربودگی اور کیفیت آفرینی غیر عشقیہ مضامین میں پیدا ہونی مشکل ہے عام طور پر غیر عشقیہ مضامین احساسات کو اس قدر گہرائی سے نہیں چھوتے کہ دل میں اتر جائیں اور احساس کا ایسا حصہ بن جائیں کہ شعر میں واردات قلبی کے طور پر در آئیں۔ پھر اس قسم کے مضامین، خواہ وہ واقعات سے متعلق ہوں یا نظریات سے ـــــ قارئین اور شاعر کے درمیان عشقیہ مضامین کی طرح مشترک نہیں ہوتے اور اسی لیے ان کے ردعمل اور ان سے پیدا ہونے والی کیفیات بھی یکساں طور پر قابل قبول نہیں ہوتیں۔ اسی لیے ان کا شعری اظہار بھی دشوار ہے اور پھر اس شعری اظہار کی جمالیاتی ترسیل دشوار تر۔

آخر وہ کون سے تصورات اور کیفیات ہیں جن کی ترسیل مجروحؔ سلطان پوری کی غزلوں کا امتیاز بنی ہے؟ سب سے پہلے حیات اور کائنات کے تسلسل کا احساس اور تاریخی قوتوں کی کارفرمائی کا تصور جسے مارکس کی مادی جدلیت نے بڑی وضاحت سے پیش کیا۔ اس تصور نے انسانی زندگی اور سماج کو کسی ماورائی طاقت کی دین قرار دینے کے بجائے ایک مادی تسلسل اور ایک تاریخی ربط دے دیا۔ ظاہر ہے یہاں زندگی سے مراد انفرادی نہیں اجتماعی زندگی ہے جسے اقبالؔ نے "ساقی نامے" میں گلوں کو ایک شاخ سے ٹوٹتے رہنے سے تعبیر کیا تھا۔ مجروحؔ نے انسانی زندگی کے مادی تسلسل کے مضمون کو جا بجا شعریت سے غزل میں نظم کیا ہے۔ ـــ

مرے پیچھے یہ تو محال ہے کہ زمانہ گرم سفر نہ ہو
کہ نہیں مرا کوئی نقش پا جو چراغ راہ گذر نہ ہو

ترے پاؤں میں یہ رکے رکے ترا سر فلک پہ جھکا جھکا
کوئی تجھ سے بھی ہے عظیم تر یہی وہم تجھ کو مگر نہ ہو

نہ دیکھیں دیر و حرم سوئے رہروانِ حیات
یہ قافلے تو نہ جانے کہاں قیام کریں

گنبدوں سے پلٹی ہے اپنی ہی صدا مجروحؔ
مسجدوں میں کی میں نے جاکے داد خواہی بھی

مرے عہد میں نہیں ہے یہ نشانِ سر بلندی
یہ رنگے ہوئے عمامے، یہ جھکی جھکی قبائیں

دوسرا اہم مضمون عظمت انسان کا ہے جو تاریخی شعور سے پیدا ہوا ہے۔ یہاں پیش نظر یہ خیال ہے کہ انسان مادی حالات سے بندھا ہوا ہے مگر ان حالات کی حد بندی میں رہ کر وہ اپنی تقدیر خود بنا بھی سکتا ہے اور تاریخی جدلیت کے قانون کے مطابق مستقل

دبے کچلے محنت کش طبقوں اور ان کے حمایتیوں ہی کا ہے، اہل اقتدار جبر و استبداد کے کتنی ہی حربے کیوں نہ آزمائیں لیکن تاریخی قوتیں محنت کش کے حق میں ہیں اور ان کی فتح لازمی ہے گو اس فتح تک پہنچنے کا راستہ سخت اور دشوار گزار ہے اور اس راہ کے مصائب بے شمار اور بے انتہا ہیں۔ لیکن جو اس راہ میں قدم رکھتے ہیں، ان کی حق گوئی اور پامردی تاریخی قوتوں سے ہم آہنگ ہونے کے سبب سے اجتماعی استناد حاصل کرتی ہے اور لوگ ساتھ آتے جاتے ہیں کارواں بنتا جاتا ہے اور اس راہ کے مصائب میں تاریخ کا شعور رکھنے والے اپنی بج کلاہی قائم رکھتے ہیں، ان کے دکھ ہی ان کے رہ نما ہیں وہ حال کے اندھیروں میں بھی مستقبل کے اجالے پر نظر جمائے رکھتے ہیں۔ اب ان تینوں مضامین کو مجروح کی غزل کے آئینے میں دیکھیے:

ہم ہی کعبہ، ہم ہی بت خانہ، ہمی ہیں کائنات   ہو سکے تو خود کو بھی اک بار سجدہ کیجیے

ساز اٹھایا جب وہ گرماتے رہے ذروں کے دل   جام ہاتھ آیا تو مہر و مہ کے ہمسائے ہوئے

شمع بھی اجالا بھی میں ہی اپنی محفل کا   میں ہی اپنی منزل کا راہبر بھی راہی بھی

تقدیر کا شکوہ بے معنی جینا ہی تجھے منظور نہیں   آپ اپنا مقدر بن نہ سکے اتنا تو کوئی مجبور نہیں

ترے خانماں خرابوں کا چمن کوئی نہ صحرا   یہ جہاں بھی بیٹھ جائیں وہیں ان کی بارگاہیں

یہ کوئے یار یہ زنداں یہ فرش مے خانہ   انھیں ہم اہل تمنا کے نقش پا کہیے

ہر موڑ پہ مل جاتے ہیں ابھی فردوس و جناں کے شیدائی
تجھ کو تو ابھی کچھ اور حسیں، اے عالم امکاں ہونا تھا

یہی جہاں ہے جہنم، یہی جہاں فردوس   بتاؤ عالم بالا کے سیر بینوں کو

(ب) تاریخی جدلیت سے ہم آہنگ آواز اجتماعی آواز بن جاتی ہے:

میں اکیلا ہی چلا تھا جانب منزل مگر   لوگ ساتھ آتے گئے اور کارواں بنتا گیا

ہے یہی کاروبار نغمہ و مستی کہ ہم   یا زمیں پر یا سر افلاک ہیں چھائے ہوئے

(ج) انسانی ارتقا محنت کشوں ہی کا مرہون منت ہے اور وہ زندگی کی برکتوں کے مستحق بھی ہیں اور ان برکتوں کو انسانی زندگی میں عام کر سکیں گے:

اب زمین گائے گی ہل کے ساز پر نغمے   وادیوں میں ناچیں گے ہر طرف ترانے سے

اہل دل اگائیں گے خاک سے مہ و انجم   اب گہر سبک ہوگا جو کے ایک دانے سے

من چلے بنیں گے اب رنگ و بو کے پیراہن   اب سنور کے نکلے گا حسن کارخانے سے

عام ہوگا اب ہمدم، سب پہ فیض فطرت کا   بھر سکیں گے اب دامن، ہم بھی اس خزانے سے

میں کہ ایک محنت کش، میں کہ تیرگی دشمن   صبح نو عبارت ہے میرے مسکرانے سے

دستِ منعم مری محنت کا خریدار سہی   کوئی دن اور میں رسوا سرِ بازار سہی
پھر بھی کہلاؤں گا آوارۂ گیسوئے بہار   میں ترا دامِ خزاں لاکھ گرفتار سہی

(د)   محنت کش طبقوں اور ان کے حامیوں کو تاریخی جدلیت کی اس راہ میں سختیوں اور ان سے حاصل ہونے والے دکھ کو کج کلاہی اور بانکپن سے جھیلنا چاہیے کہ آخری فتح انھیں کی ہے اور ظلم و ستم ان کی راہ میں حائل نہیں ہو سکتا۔ یہاں دکھ اور قربانی نشاط ہے اور تکالیف ہی راحت کی امین ہیں؛

سر پہ ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ   اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

ہجومِ دہر میں بدلی نہ ہم نے وضعِ خرام   گری کلاہ، ہم اپنے ہی بانکپن میں رہے

سوئے مقتل کہ پئے سیرِ چمن جاتے ہیں   اہلِ دل جام بہ کف سر بہ کفن جاتے ہیں
روک سکتا ہمیں زندانِ بلا کیا مجروحؔ   ہم تو آواز ہیں دیواروں سے چھن جاتے ہیں

جاؤ تم اپنے بام کی خاطر ساری لویں شمعوں کی کتر لو   زخم کے مہر و ماہ سلامت جشنِ چراغاں تم سے زیادہ
ہم بھی ہمیشہ قتل ہوئے اور تم نے بھی دیکھا دور سے لیکن   یہ نہ سمجھنا ہم کو ہوا ہے جان کا نقصاں تم سے زیادہ

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے   جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے
ستونِ دار پہ رکھتے چلو سروں کے چراغ   جہاں تلک یہ ستم کی سیاہ رات چلے

یہی زخم نئی صبح کا سرمایہ ہیں اور یہی انقلاب کی شان؛

سرشکِ رنگ نہ بخشے تو کیوں ہو بارِ مژہ   لہو خنا نہیں دیتا تو کیوں بدن میں رہے
دیکھ زنداں سے پرے، رنگِ چمن، جوشِ بہار   رقص کرنا ہے تو پھر پانو کی زنجیر نہ دیکھ

وہ کون سی صبحیں ہیں جن میں بیدار نہیں افسوں تیرا   وہ کون سی کالی راتیں ہیں جو میرے نشے میں چور نہیں
ہوئے ہیں قافلے ظلمت کی وادیوں میں رواں   چراغِ راہ کیے خوں چکاں جبینوں کو

شبِ ظلم نرغۂ راہزن سے پکارتا ہے کوئی مجھے   میں فرازِ دار سے دیکھ لوں کہیں کاروانِ سحر نہ ہو

مجرم تھے جو ہم سو قید ہوئے صیاد مگر اب یہ تو بتا
ہر وقت یہ کس کو ڈھونڈھتے ہیں دیوار کے سائے زنداں میں

ہو تیغ اثر زنجیرِ قدم، پھر بھی ہیں نقیبِ منزل ہم
زخموں سے چراغِ راہ گذر بیٹھے ہیں جلائے زنداں میں

اس لہجے کی جھنکار پر غور کیجیے یہاں دردمندی ہے مایوسی نام کو نہیں اور درد اور دکھ کی اس دل گدازی سے نئی توانائیاں ڈھالنے کا عزم ہے اور یہ نئی حسیت اور نئے انقلابی نظریے کے پیے شعور کو غزل کی رمزیت میں سمونے کا کمال ہے۔

غزل کو سیاسی رمزیت دینے کا یہ کام یوں تو بہت پہلے شروع ہو چکا تھا۔ اقبال سہیل اپنی غزلوں میں سیاسی رمزیت کا استعمال برملا کرتے آئے تھے۔ جگر مرادآبادی نے اپنے اخیر دور کی غزلوں میں سیاسی رمزیت کو واضح طور پر اپنایا۔ خود ترقی پسند شاعروں کی صف میں جذبی نے سیاسی رمز و ایما کو برتا البتہ مجروحؔ اور فیضؔ کے ہاں یہ رمزیت نئی بلندیوں تک پہنچی، دونوں کے ہاں اس کی نوعیت مختلف ہے۔ مجروح کے ہاں یہ لے بل کی رندیو سے اور تلنگانہ تحریک کے دوران ابھری اور ۶۲ء کے ہندچین مناقشے تک تقریباً ختم ہو گئی (دو چار شعر اس کے بعد ملیں تو ملیں) اس دوران مجروحؔ کو جیل خانے کا تجربہ بھی ہوا اور سر پر چھائے ظلم کے سوختن کے ساتھ چلنے کا بھی، مگر فیضؔ کے ہاں یہ تجربہ (اور لہٰذا یہ لہجہ) پوری زندگی بن گیا اس لیے مجروحؔ اور فیضؔ دونوں کے لہجے اور دونوں کی رمزیت کی نوعیت جداگانہ ہے ایک تخصیص سے تعمیم کی طرف جاتا ہے اور دوسرا تعمیم سے تخصیص کی طرف۔ ایک کے لہجے میں شکوہ ہے تو دوسرے کے ہاں نرمی اور دل بستگی۔ لہٰذا ان دونوں میں تقدیم و تاخیر کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ دونوں کے لہجے اور دائرۂ کمال جداگانہ ہیں۔ دونوں دو الگ طرزِ فغاں کے موجد ہیں اور شاید خاتم بھی۔

مجروحؔ کی زبان سے تحریک بول رہی تھی اور بڑے وقار اور شکوہ سے بول رہی تھی۔ تحریک کمزور ہوئی تو مجروحؔ کا لہجہ بھی دھیما ہوا بعض اشعار پھر بھی کوندے کی لپک رکھتے تھے مگر تجربے کی گہرائی اور آگہی کی ہمہ گیری اور جامعیت کا اعتماد نہ تھا۔ مجروحؔ بلاشبہ آج بھی غزل کے کلاسیکی لہجے کے مزاج داں ہیں اور جس طرح وہ سجا کر اور سنوار کر غزل کہتے ہیں وہ انھیں کا حصہ ہے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ ان کی غزل کیا آج کے دھندلکوں والے دور کو بھی حوصلہ اور اعتماد کا وہی نور بخش سکے گی جو وہ اس دور سے پہلے ارزانی کرتی آئی ہے؟ انھوں نے اس سجاوٹ اور نکھار کو لاتعداد تراکیب تراش کر اور نئی نغمگی سے بھرپور مرقع مرتب کر کے نبھایا اور ضربِ موسم، مطلعِ امکان، تیشۂ نظر، سیلِ رنگ، مشعلِ جاں، شعلۂ آوارہ، کلہ تنگ بتاں، سر مقتل ظلمات، سنگِ سفر، بیاس طرزِ نوا ، فرازِ دار، ستونِ دار، خرام شیشہ۔ نہ جانے کتنی دلفریب اور نظرنواز تراکیب مجروحؔ کی ایجاد ہیں۔ ان کے آرٹ کی جھنکار اور ان کے مرقعوں کی تصویر سازی کا جائزہ مستقل مقالے کا محتاج ہے لیکن ان تراکیب کی جمالیاتی فضا کے پیچھے جس لہجے اور جس نظریے نے ان کی غزل کو تہہ داری اور جاں فزائی بخشی ہے وہ غزل کے نئے مزاج کی بھی آئینہ داری کرتا ہے اور مجروحؔ کی غزل کی تاریخ ساز معنویت کی بھی۔

شمع بھی اُجالا بھی میں ہی اپنی محفل کا　　میں ہی اپنی منزل کا، راہبر بھی راہی بھی

کیفی اعظمی

تہہ داریوں اور کجکلاہیوں کا شاعر

دوسری جنگ عظیم کا زمانہ تھا۔ ہٹلر کی فوجیں فتح و کامرانی کے نشے میں چور ملکوں پر ملک فتح کرتی جا رہی تھیں کہ اچانک اسٹالن گراڈ کی لڑائی نے نازیوں کو پسپا کر دیا۔

بمبئی سے کمیونسٹ پارٹی کا اردو اخبار "قومی جنگ" نکلتا تھا، بعد کو "نیا زمانہ" کے نام سے نکلنے لگا۔ ہر ہفتے جنگ عظیم کے کسی نہ کسی سیاسی موڑ پر کیفی اعظمی کی نئی نظم اخبار کی زینت ہوتی تھی۔ ۱۹۴۵ء میں جب سرخ فوجوں نے برلن فتح کیا تو اردو اخبار کے ساتھ ساتھ انگریزی اخبار "پیپلز ایج" کے پہلے صفحے پر کیفی کی نظم (انگریزی ترجمے کے ساتھ) شائع ہوئی۔ اسی زمانے میں سجاد ظہیر نے کیفی اعظمی کو "اردو شاعری کا سرخ پھول" قرار دیا، مگر کیفی شاعر کم تھے، ناظم زیادہ۔

یہ سب کچھ ہوا، مگر کیفی کی شاعری میں نظم کرنے کی قوت کا مظاہرہ تھا جو مرعوب کرتا تھا، دلوں کو چھوتا نہ تھا۔ وہ انیس اور جوش کی بیانیہ شاعری کی وراثت لے کر آگے بڑھ رہے تھے۔ مگر سچ یہ ہے کہ اس مشق سخن میں شعریت کم تھی جو پھول کی پتی سے ہیرے کا جگر کاٹ سکتی۔ چند مصرعے جگمگاتے تھے اور کوندے کی طرح لپک اٹھتے تھے۔ خیالات نظم ہو رہے تھے اور قافیہ، ردیف اور بحروں میں ڈھلتے جاتے تھے۔

پھر ایک دور آیا جب کیفی خاموش ہو گئے۔ تلنگانہ تحریک کے بعد یہ خاموشی اور سنگین ہو گئی۔ مدتوں ان کی کوئی نظم نہیں چھپی۔ ان کے دوستوں، دشمنوں نے سمجھا کہ فلمی دنیا کی نذر ہو گئے۔ پھر اچانک نظم 'ابن مریم' کے ساتھ ابھرے، مگر اب ان کی شاعری کا لہجہ مختلف تھا۔

کیفی اعظمی نے اگر صرف ایک شعر کہا ہوتا اور ایک نظم لکھی ہوتی تو بھی میرے لیے وہ شاعر دل نواز ٹھہرتے۔ نظم ہے ابن مریم اور شعر؛

اعلانِ حق میں خطرۂ دار و رسن تو ہے
لیکن سوال یہ ہے کہ دار و رسن کے بعد

شاعری تخیل کو نئے امکانات اور جذبے کو نئی گہرائیاں دینے کا نام ہے، اس لیے بیانِ واقعہ شاعری نہیں۔ "یوں ہوتا تو کیا ہوتا" کے لاانتہا امکانات پیدا کرنے والے اشارے شاعری ہیں اور اسی بنا پر "ماورائے سخن بھی ہے ایک بات" شاعری کی صفت قرار دی گئی ہے۔

کیفی اعظمی کی شاعری دو واضح ادوار میں بٹی ہوئی ہے اور ان دونوں ادوار کے درمیان خاموشی کا خاصا طویل وقفہ ہے۔

پہلا دور راست اظہار اور بیانیہ انداز کا ہے جس کے نمونے "جھنکار" اور "آخرِ شب" میں بڑی تعداد میں موجود ہیں۔ دوسرا دور علامتی پیرایے اور حسیاتی اظہار کا ہے اور یہی رنگ "آوارہ سجدے" کا رنگ ہے اور یہی آج کیفی اعظمی کی پہچان بنا ہوا ہے۔

علامتوں کو برتنے والے بہت ہیں بلکہ یوں کہیے کہ علامت اور سمبل فیشن بن گئے۔ کیفی نے ان میں پناہ گاہیں تلاش نہیں کی ہیں البتہ اظہار اور عرفان کے نئے پہلو ضرور تلاش کیے ہیں۔ اگر انھوں نے صرف "ابن مریم" نظم لکھی ہوتی تو بھی وہ اس جدید علامتی حسیت کے کامیاب ترین فن کاروں میں گنے جاتے۔

علامت کیفی کی نظموں میں دور تک اپنے دائرے پھیلاتی چلی جاتی ہے اور دراصل شخصیت کے نجی اور سماجی پہلوؤں کی یک جائی کیفی کا شعری کردار ہے۔ جہاں یہ دونوں مل جاتے ہیں اور حسیت کا ارتکاز انھیں حاصل ہو جاتا ہے وہاں ان کی نظمیں حسن ادا سے جگمگانے لگتی ہیں، جہاں کچھ کسر رہ جاتی ہے وہاں ادھوری رہ جاتی ہیں۔

یہ صحیح ہے کہ وضاحت اور صراحت کیفی کا آرٹ ہے، کہیں کہیں اس سے بات بگڑ بھی جاتی ہے (مثلاً ان کی خاصی خوب صورت نظم "زندگی" جو بسترِ علالت پر شروع ہوئی اور بعد میں پوری کی گئی غیر ضروری وضاحت کا شکار ہو گئی ہے) مگر یہ وضاحت اور صراحت کیفی کے ہاں تاریخی شعور سے آئی ہے۔ مرثیوں کی روایت میں پیدا ہونے والے شاعر نے آنکھوں سے ماتم کے آنسو پونچھے ہیں اور اپنی شاعری کو قنوطیت کے اندھیروں سے محفوظ رکھا ہے اور ان اندھیروں کو دور کرنے کے لیے تابناک تصورِ تاریخ اپنایا اور اس تصور ہی سے اعتماد حاصل کیا۔

شاید کیفی دورِ جدید کے شاعروں میں اس تاریخی شعور کو نظم کرنے کے لیے معدودے چند شاعروں میں ہیں۔ فرد کیا ہے؟ خود شاعر کی ذات بھی کیا ہے؟ صرف تاریخ کے وسیع سمندر کا ایک چھوٹا سا قطرہ جسے ہزاروں کروڑوں سال کی وسیع اور ازلی ابدی زندگی کے سلسلے کی ایک کڑی سمجھنا چاہیے۔ پھر اس کے دکھ، اس کے نشاطیے لمحے، اس کی کامرانیاں اور ناکامیاں، زندگی اور موت ــــ یہ کائنات کے اس وسیع پس منظر میں کیسی معنویت

اختیار کرنے لگتے ہیں اور وقتی شکستیں، عارضی پناہ گاہیں، توہم پرستیاں اور ظلمت پرست تصورات، سب کے سب تاریخ کے آگے بڑھتے ہوئے کارواں کو پیش آنے والے سانحے ہی بن کر رہ جاتے ہیں۔ تاریخی شعور کی واضح مثالیں "ابن مریم" میں:

مجھ کو دیکھو کہ میں وہی تو ہوں
جس کو کوڑوں کی چھاؤں میں دنیا
بیچتی بھی خریدتی بھی تھی

مجھ کو دیکھو کہ میں وہی تو ہوں
جس کو کھیتوں سے ایسے باندھا تھا
جیسے میں ان کا ایک حصہ تھا
کھیت بکتے تو میں بھی بکتا تھا

مجھ کو دیکھو کہ میں وہی تو ہوں
کچھ مشینیں بنائیں جب میں نے
ان مشینوں کے مالکوں نے مجھے
بے جھجک ان میں ایسے جھونک دیا
جیسے میں کچھ نہیں ہوں ایندھن ہوں

اسی طرح "زندگی" میں:

موت لہراتی تھی سو شکلوں میں
میں نے ہر شکل کو گھبرا کے خدا مان لیا

کی تفصیل درج ہوئی ہے۔ اسی طرح فرقہ پرستی اور ظلمت پرستی کیسی کیسی شکلیں بدل بدل کر ارتقا کے اس کارواں کو روکتے ہیں، ذہنوں کو کس طرح مفلوج کرتے ہیں اور انسان کو خوشی اور آسودگی سے دور رکھنے کے لیے کیسے کیسے کرتب اختیار کرتے ہیں، ان کا احساس کیفی کی نظموں میں جا بجا بکھرا ہوا ہے۔ عام انسان کی اس آسودگی اور نشاط میں خود ان کی اپنی ذات کی بھی آسودگی اور نشاط بھی شامل ہیں اور اس لیے جب یہ رکاوٹیں بڑھتی ہیں کیفی کے لب سے کراہ اٹھتی ہے (مثلاً کمیونسٹ پارٹی کے ٹوٹنے پر یا "دائرہ" جیسی نظم میں جو گویا ہندستان کی اشتراکی تحریک کے المیہ پر ہے) جب یہ رکاوٹیں دور ہوتی ہیں اور کوئی نئی شکل ابھرتی ہے تو بعض مرتبہ نظریاتی اختلاف کے باوجود وہ ہر انقلابی تحریک کا خیر مقدم بھی کرتے ہیں (مثلاً چارو مجمدار پر ان کی نظم):

یہ دھماکہ بس دھماکہ ہے دھماکے کے سوا کچھ بھی نہیں
وہ بھی تو بس اک دھماکہ تھا دھماکہ کے سوا کچھ بھی نہ تھا۔

جس سے اُچھلیں کہکشائیں
جس سے ابھری کائنات

یا انتشار کا آخری شعر:

کوئی تو سود چکائے کوئی تو ذمّہ لے
اُس انقلاب کا جو آج تک اُدھار سا ہے

غرض کیفی کی حسیت وسیع تر تاریخی حسیت کا حصہ ہے اور یہ محض فیشن اور فارمولے یا نظریاتی خوش عقیدگی کا پیدا کردہ نہیں بلکہ تجربے اور شعور کا جز ہے جبھی تو وہ شاعرانہ بیان میں ڈھلتا ہے اور بے اختیارانہ اظہار پاتا ہے۔

دائرہ میں یہ کرب کیسا دل دوز ہے جو ایک انقلابی کے مرثیے سے کم نہیں

خیریت اپنی لکھا کرتا ہوں
اب تو تقدیر میں خطرہ بھی نہیں
اپنے ہاتھوں کو پڑھا کرتا ہوں
کبھی قرآں کبھی گیتا کی طرح

چند ریکھاؤں میں سیماؤں میں
زندگی قید ہے سیتا کی طرح
رام کب لوٹیں گے معلوم نہیں
کاش راون ہی کوئی آ جاتا

یا لینن پر ان کی نظم:

آسماں اور بھی اوپر کو اٹھا جاتا ہے
تم نے سو سال میں انساں کو کیا کتنا بلند
پشت پر باندھ دیا تھا جنھیں جلادوں نے
پھینکتے ہیں وہی ہاتھ آج ستاروں پہ کمند
دیکھتے ہو کہ نہیں......
حادثہ کتنا کڑا ہے کہ سرِ منزلِ شوق
قافلہ چند گروہوں میں بٹا جاتا ہے
ایک پتھر سے تراشی تھی جو تم نے دیوار
اک خطرناک شگاف اس میں نظر آتا ہے
دیکھتے ہو کہ نہیں......

اور اسی کے پہلو بہ پہلو ظلمت پرستی، فرقہ پرستی، توہمات اور گمراہ کن تصورات کی یلغار ہے (بہروپنی، گربہ دلی، پیر تسمہ پا) جس پر کیفی نے پے در پے حملے کیے ہیں۔ آج کے دور میں جب آزاد خیالی جرم اور وسیع القلبی گناہ اور سائنسی فکر اور معقولیت پاپ ہیں، کیفی شاید

تنہا شاعر ہیں جو ان اندھیروں کے خلاف جہاد کرتے ہیں اور اسے اپنی شاعری کا موضوع بناتے ہیں۔

کیفی اعظمی کا یہ فکری جہاد ان کی شاعری میں نت نئے رنگ روپ اختیار کرتا ہے اور انوکھی تشبیہوں، استعاروں اور تمثالوں میں ادا ہوتا ہے۔ مثلاً:

ریت کی ناو، جھاگ کے مانجھی
کاٹھ کی ریل سیپ کے ہاتھی
ہلکی بھاری پلاسٹک کی کلیں
موم کے چاک جو رکیں نہ چلیں

سوت کے چیلے موبخ کے اُستاد
تیشے دفتی کے کاپخ کے فرہاد
عالم اُنٹے کے اور روے کے امام
اور پنی کے شاعرانِ کرام

اون کے تیر، روئی کی شمشیر
صدر مٹی کے اور ربر کے وزیر
اپنے سارے کھلونے ساتھ لیے
ہم خدا جانے کب سے چلتے ہیں
نہ تو گرتے ہیں نہ سنبھلتے ہیں

کیفی کی شاعری میں احتجاج کی آواز اسی راہ سے آئی ہے وہ محض ایک وفادار اشتراکی کی طرح نظریاتی موضوعات پر شاعری نہیں کرتے بلکہ اپنے وطن کے حالات و واقعات میں بھی اپنی کج کلاہی کو برقرار رکھتے ہیں اور یہ کام انھوں نے خطرناک حالات میں بھی جاری رکھا۔ ایمرجنسی کا حال معلوم نہیں مگر اس کے اردگرد کیفی اُن چند ترقی پسند شاعروں میں ہیں جنھوں نے اپنے تیکھے پن کو قائم رکھا۔ مثلاً:

کچھ کنیزیں جو حریم ناز میں ہیں باریاب
مانگتی ہیں جان و دل نذرانہ تیرے شہر میں
جرم ہے تیری گلی سے سر جھکا کر لوٹنا
کفر ہے پتھراو سے گھبرانا تیرے شہر میں

یا "چراغاں"

اک دیا نام ہے آزادی کا
اس نے جلتے ہوئے ہونٹوں سے کہا

چاہے جس ملک سے گیہوں مانگو
ہاتھ پھیلانے کی آزادی ہے

یا ان کی تازہ نظم،

ایک کروٹ اور بدلے گا ابھی ہندوستان

کیفی کی شاعری میں جا بجا صراحت اور وضاحت کے باوجود علامتوں کو وسیع تر معنوی استعمال کی جو کوشش ملتی ہے اس کی سب سے واضح مثال ان کی نظم "عادت" ہے جو ایک طریقے پر ان کے پورے فلسفۂ حیات پر حاوی ہے،

مدتوں میں اک اندھے کنویں میں اسیر
سر پٹکتا رہا، گڑگڑاتا رہا
روشنی چاہیے، چاندنی چاہیے، زندگی چاہیے
روشنی پیار کی، چاندنی یار کی، زندگی دار کی

ذات کے اندھے کنویں میں اسیر، روشنی، چاندنی اور زندگی کے تمنائی بہت سے جدید شاعروں کے لیے یہ نظم قابل توجہ ہے۔

اردو شاعری میں کیفی کی شاعری ایک مختلف قسم کی امیجری لے کر داخل ہوئی ہے یہ امیجری ان کے پچھلے دونوں مجموعوں (جھنکار اور آخر شب) سے مختلف ہے۔ اس نئی امیجری والی نظموں میں افیون گھولنے والی دایا، جراحوں کے نشتر، اکڑی ہوئی لاشیں، پیر تسمہ پا، ننگی سڑکیں، ماتھے پر شبنم چھڑکنے والے ہاتھ۔ اس اعتبار سے کیفی اردو شاعری کی علامتوں کو وسیع تر معنویت دینے والے فن کار ہیں اور یہ معنویت انسان کی پوری شخصیت کی معنویت ہے، صرف سیاسی جہات یا محض اجتماعی سطحوں والی معنویت نہیں ہے۔

ادھر کچھ دنوں سے یہ ہوا چلی ہے کہ براہ راست شاعری یا کھلم کھلا سیاسی شاعری کے نام سے ناک بھوں چڑھائی جاتی ہے، جن لوگوں کا کاروبار ہی معاملات کو الجھانا اور حسیاتی لطافتوں میں ماورائی جھاڑ جھنکار لاڈالنا ہے ان کی بات اور ہے۔ باقی کون اردو داں ہوگا جو راست شاعری اور کھلم کھلا سیاسی شاعری کو شجر ممنوعہ قرار دینے کی ہمت کر سکتا ہو، جب کہ تاریخ ادب کے اعلا ترین نمونوں میں اس قسم کی نظموں کی اچھی خاصی بڑی تعداد ہے کھلم کھلا سیاسی شاعری اردو میں بہت کم ہوئی ہے اور یہ کوئی باعث افتخار بات نہیں ہے کمی ہے جسے پورا کرنا چاہیے۔ سیاسی شاعری محض ہنگامی شاعری نہیں ہوتی سیاست کے وسیع تر اور زیادہ جامع شعور سے پھوٹتی ہے اس کے چند اچھے نمونے کیفی اعظمی کے ہاں ملیں گے۔ شاعری راست ہو یا علامتی، خطیبانہ ہو یا اشاراتی، اصل مسئلہ اس کی جمالیاتی تہہ داری، لطافت اور کیفیت کا ہے۔ شاعر جتنی وسیع تر آگاہیوں کو ذات کا گداز اور جمالیاتی ارتکاز بخش سکے گا، اتنا ہی بڑا شاعر ہوگا۔ یہ آگاہیاں نجی ذاتی تجربے میں بھی سموئی جا سکتی ہیں اور وسیع تر سماجی واقعے یا تجربے کے بیان یا اس کے حسیاتی سانچے میں بھی۔

کیفی اعظمی کے یہاں یہ دونوں تجربے ملتے ہیں۔
ان کی دو نظمیں "بوسہ" اور "مکان"
پہلی نظم رومانی ہے مگر شاعری کی رومانیت ایک اجتماعی آہنگ پر نظم کو ختم کرتی ہے۔

لمحے بھر کو یہ دنیا ظلم چھوڑ دیتی ہے
لمحے بھر کو سب پتھر مسکرانے لگتے ہیں

دوسری نظم ایک ایسی سماجی اذیت سے شروع ہوتی ہے جو بمبئی کے فٹ پاتھ پر سونے والے لاکھوں انسانوں کے لیے دردناک حقیقت ہے اور اس نظم کا اختتام مایوسی اور ماتم پہ نہیں، حوصلے اور عمل کے الفاظ میں ہوتا ہے:

آج کی رات بہت گرم ہوا چلتی ہے
آج کی رات نہ فٹ پاتھ پہ نیند آئے گی
سب اٹھو، میں بھی اٹھوں، تم بھی اٹھو، تم بھی اٹھو
کوئی کھڑکی، اسی دیوار میں کھل جائے گی

کیفی کی شاعری میں رومانیت ہی نہیں، رومانویت سے پرولتاری حقیقت پسندی کی طرف موڑ صاف نمایاں ہے۔ (بیچ میں نہرو پر نظم اس آہنگ کو توڑ دیتی ہے) لیکن مظلوموں کے ساتھ جینے، مرنے اور ان میں اپنا تشخص ڈھونڈنے کا جو حوصلہ کیفی کی شاعری میں ہے اسی نے انھیں نئی علامتوں میں سماجی تہہ داری اور معنویت کا متلاشی اور موجد بنا دیا ہے جسے ان کی پہچان قرار دیا جا سکتا ہے۔

ترقی پسند شاعری کا راستہ لازمی طور پر رومانوی بانکپن سے ہوتا ہوا انقلابی حسیت تک جاتا ہے لیکن انقلابی حسیت بغیر انقلابی صورت حال کے کن راہوں سے گزرتی ہے اور کیسے کیسے موڑ اختیار کرتی ہے کن موضوعات اور علامتوں سے دوچار ہوتی ہے اور اظہار بیان کے کن پیرایوں سے گزرتی ہے، اس کا اندازہ کیفی اعظمی کی شاعری میں نمایاں طور پر ہو جاتا ہے۔ انھوں نے ہمت شکن حالات میں بھی سپر نہیں ڈالی ہے اور اسی لیے ان کی شاعری نڈھال نہیں، حوصلے سے محروم نہیں، ان کی آنکھیں دور آسمان پر چمکنے والے ستارے سے نہیں ہٹی ہیں اور یہی ستارہ ان کی شاعری میں نور، رنگینی اور تازگی بکھیرتا رہا ہے۔

ساحر لدھیانوی

مرقع ساز، نغمہ گر، ڈرامائی لمحوں کا شاعر

ساحر اب ہم میں نہیں ہے۔ دلوں میں اترنے والے نغمے بکھیرنے والا شاعر اچانک خاموش ہوگیا۔ ساحر نے اپنے کو پل دو پل کا شاعر کہا تھا اور اپنے عہد کے حسینوں کو اپنا دورِ عشق پر فور نذر دیا تھا۔ ساحر خاموش ہو گئے مگر ان کے نغمے مدتوں محفل محفل گونجا کریں گے۔

ساحر کے فن کا معروضی جائزہ لیں تو سب سے چونکا دینے والی خصوصیت ساحر کے منظر نامے نظر آئیں گے۔ ساحر ان شاعروں میں ہیں جو تمثال بہ تمثال اور تصویر بہ تصویر مرقع سجاتے ہیں۔ ان معنوں میں شاید ساحر سب سے نمایاں طور پر امیجسٹ شاعر تھے۔ ساحر تصویروں کے روپ میں سوچتے تھے غیر مرئی تصورات کو بھی لمس اور حسیت کی لذت دیتے تھے اور تجسیم کی صورت بخش دیتے تھے (شاید فلموں میں ان کی کامیابی کی بڑی وجہ بھی یہی تھی) مگر یہ ابتدا ہی ساحر کا مزاج تھا۔ لمس کی یہ لذت اور تجسیم کی یہ صورت گری ساحر کے فن کو مصوری سے زیادہ سنگ تراشی اور صورت گری سے قریب کر دیتی ہے، مثلاً ان مصرعوں اور شعروں میں:

حسیں شبنم آلود پگڈنڈیوں سے   لپٹنے لگے سبز پیڑوں کے سایے

اگلے دن ہاتھ ہلاتے ہیں، پچھلی پیتیں یاد آتی ہیں
بس اب تو دامنِ دل چھوڑ دو بے کار امید و
جواں رات کے سینے پہ دودھیا آنچل   مچل رہا ہے کسی خوابِ مرمریں کی طرح

اجنبی باہوں کے حلقے میں مچلتی ہوں گی   تیرے مہکے ہوئے بالوں کی ادائیں اب تک

تمہارا جسم ہر اک لہر کے جھکولے سے   ہری کھلی ہوئی باہوں میں جھول جاتا ہے
ان میں ساکت منظر نگاری نہیں ہے، بلکہ حرکت سے معمور اور رفتار اور عمل سے

بھرپور تصویریں ہیں جو خود پڑھنے والے کے تجربے کا حصہ بن جاتی ہیں اور ان میں Empathy یا شرکت کا احساس پیدا کرتی ہیں۔

عمل اور حرکت کی یہ تصویریں فلمی مونتاژ کے طرز پر یکجا کر کے نئی مرقع سازی کی بنا ڈالتی ہیں۔ ساحر کی نظم "پرچھائیاں" تو خیر فلمی ڈھنگ کے مختلف مناظر ہی سے عبارت ہے اور اس اعتبار سے شاید اس تکنیک کی سب سے کامیاب نظم ہے لیکن فلمی دنیا سے تعلق سے پہلے بھی ساحر اس طرز کی مرقع سازی کرتے رہے ہیں۔ اس کی مثالیں: ایک منظر، ایک واقعہ، کسی کو اداس دیکھ کر، اور خاص طور پر "صبح نوروز" اور "چکلے" جیسی نظموں میں ملتی ہیں۔

ساحر متحرک مرقعوں کا شاعر ہے اور یہ امتیاز صرف ساحر ہی کو حاصل ہے کہ وہ لمسیاتی تجسیم والی تصویروں سے یہ مرقع سازی کرتا ہے۔ ساحر کی تقریباً سبھی اہم نظموں میں تناؤ دو مرئی اور لمسیاتی پیکروں کی مدد سے قائم ہوتا ہے۔ سب سے پہلے "پرچھائیاں" کو لیجیے جس کی دونوں مرئی تصویریں اس طرح ایک دوسرے کے متقابل ہوتی ہیں:

تم آ رہی ہو زمانے کی آنکھ سے بچ کر — نظر جھکائے ہوئے اور بدن چرائے ہوئے
خود اپنے قدموں کی آہٹ سے جھینپتی ڈرتی — خود اپنے سایے کی جنبش سے خوف کھائے ہوئے

تم آ رہی ہو سرِ عام بال بکھرائے — ہزار گونہ ملامت کا بار اٹھائے ہوئے
ہوس پرست نگاہوں کی چیرہ دستی سے — بدن کی جھینپتی عریانیاں چھپائے ہوئے

اسی طرح "تاج محل" کی بنیادی آویزش شہنشاہ اور تاج محل بنانے والے معماروں کے درمیان ہے۔ شہنشاہ دولت سے معمار اور مزدوروں کی محنت خرید سکا اور ان کے ذریعے ان کی نہیں اپنی محبت کی یادگار بنانے میں کامیاب ہوا۔ یہی صورت "آج، کل اور آج"، "طلوعِ اشتراکیت" میں بھی ہے۔ "آج" میں صورتِ حال کو ساحر نے تصویر کی شکل دے دی ہے۔ اس تصویری ترتیب نے اردو نظم کو ارتقا اور تنظیم کی نئی جہت بخشی۔ غیر مرئی اور کبھی کبھی غیر دلچسپ مضامین اور مناظر کو وہ اپنی صورت گری سے انتہائی دل آویز اور پُرکشش بنا دیتے ہیں۔ مثلاً "کل اور آج" کی دو تصویریں:-

کل بھی بوندیں برسی تھیں
کل بھی بادل چھائے تھے
اور کوی نے سوچا تھا

بادل یہ آکاش کے سپنے ان زلفوں کے سائے ہیں
دوشِ ہوا پہ میخانے ہی میخانے گھر آئے ہیں

رُت بدلے گی پھول کھلیں گے جھونکے مدھ برسائیں گے
اُجلے اُجلے کھیتوں میں رنگیں آنچل لہرائیں گے

(اس موقعے پہ یہ کہنا بے محل نہ ہوگا کہ ساحر نے اس طرح دیہات کی زندگی کو بس

حسن و کیفیت کے سامنے پیش کیا ہے اس کی مثالیں اردو شاعری میں کم ہیں۔ چرواہے، بنسی کی دھن سے گیت بوتے ہیں۔ آموں کے جھنڈوں میں پردیسی دل کھوتے ہیں، پینگ بڑھاتی گوری کے ماتھے سے کوندے لپکتے ہیں جوہڑ کے ٹھہرے پانی میں تارے آنکھ جھپکتے ہیں۔ ندی کے ساز پر ملاح گیت گاتے ہیں)

بستی پر بادل چھائے ہیں پر یہ بستی کس کی ہے
دھرتی پر امرت برسے گا لیکن دھرتی کس کی ہے
ہل جوتے گی کھیتوں میں الھڑ ٹولی دہقانوں کی
دھرتی سے پھوٹے گی محنت فاقہ کش انسانوں کی
فصلیں کاٹ کے محنت کش غلے کے ڈھیر لگائیں گے
جاگیروں کے مالک آ کر سب پونجی لے جائیں گے

آج بھی بادل چھائے ہیں
آج بھی بوندیں برسیں گی
اور کوئی اس سوچ میں ہے

اس ضمن میں تصورات کو صورتِ حال (Situation) میں تبدیل کرنے کے ہنر کا ذکر بھی ضروری ہے ساحر ایسے بھرپور لمحات کو ڈرامائی صورت حال میں منتقل کر دیتے ہیں مثلاً آزادی کے بعد فسادات کی لہر سے متاثر ہو کر وہ اے ایک ایسے مغنی کی صورت گری کرتے ہیں جو قوم کے فرزندوں سے اپنے نغموں کی جھولی پسارے اپنا ہنر، اپنی لے، اپنے سُر اور اپنی فن کی بھیک مانگتا ہے اسی طرح دوسری جنگ عظیم کے آغاز میں جب جرمنی اور انگلستان میں لڑائی چھڑ گئی تو انھوں نے اسے پھر کسی قمار خانے میں دو جواریوں کے جھگڑے سے تعبیر کر کے ان جواریوں کے استبداد کے شکار عوام سے براہ راست خطاب کا وسیلہ اختیار کیا۔

مسکرا، اے زمین تیرہ و تار
سر اٹھا اے دبی ہوئی مخلوق
دیکھ وہ مغربی افق کے قریب
آندھیاں پیچ و تاب کھانے لگیں
اور پرانے قمار خانے میں
کہنہ شاطر بہم الجھنے لگے
کوئی تیری طرف نہیں نگراں
یہ گراں بار سرد زنجیریں ....
آج موقع ہے ٹوٹ سکتی ہیں (لمحۂ غنیمت)

ساحر خطابت، ڈرامائیت اور حسی محاکات سے کام لے کر تصورات کو حرکت اور عمل سے صورت حال میں ڈھال دیتے ہیں اور فی نفسہٖ ایک تجربہ بنا دیتے ہیں۔ اور یہ سب کچھ وہ غیر

غیر ضروری وضاحت سے دامن بچا کر کرتے ہیں۔ ان کی نظموں میں بیانیہ اشارے ہیں مگر بیانیہ منظر نامے بہت کم ہیں اور اس اعتبار سے وہ سردار جعفری سے متاثر ہونے کے بجائے فیض سے زیادہ قریب ہیں مگر ان کے ہاں سلام مچھلی شہری (مادام، شہزادے، شہہ کار، ایک تصویر رنگ) مجاز (نذر کالج، شکست، ایک شام، طلوع اشتراکیت)۔ جاں نثار اختر (مجھے سوچنے دے، سوچتا ہوں)۔ فیض (آواز آ۔۔، ہراس، لمحۂ غنیمت) سردار جعفری (آج، مفاہمت)۔ اختر شیرانی (متاع غیر، ردعمل، ایک واقعہ) سیفی (یہ کس کا لہو ہے، پھر وہی کنج قفس) مخدوم (بلاوا) جوش ملیح آبادی (اشعار، صفحہ ۵، تلخیاں ۱۴واں ایڈیشن) لیکن اس وسیع اثر پذیری کے باوجود کم سے کم سات نظموں میں ساحر اپنا ایک منفرد لب و لہجہ پانے میں کامیاب ہوئے ہیں اور یہ لہجہ ٹھہراو، جسیاتی تجسیم، نغمگی اور لطیف تصویروں کی مرقع سازی سے عبارت ہے، یہ منفرد لہجے والی نظمیں ہیں تاج محل، کبھی کبھی، میرے عہد کے حسینو، میرے گیت تمہارے ہیں، خوب صورت موڑ، پرچھائیاں اور فن کار۔ ان نظموں کے علاوہ چند غزلیں بھی ہیں جن میں ساحر کی انفرادیت ابھری ہے۔

ساحر کی نظموں میں شعری ترتیب و تشکیل کا تیکھا انداز ہے۔ ایک طرح کی نظمیں تو وہ ہیں جن میں جوش ملیح آبادی کے طرز کا کیفیاتی تسلسل تو ہے کیفیاتی ارتقا نہیں ہے، اگر ارتقا ہے تو زیادہ نمایاں نہیں ہوا ہے۔ مثلاً چکلے میں تقریباً یکساں مضامین یا ملتے جلتے مناظر ہر بند میں دہرائے ہیں مگر آخر کے تینوں بند عمل کے مختلف ٹکڑوں کے مرقع پیش کرتے کرتے سینوں کی جانب بڑھتے ہوئے ہاتھ، زینوں کی جانب لپکتے ہوئے پانو، آ جلے دریچے میں پایل کی چھن چھن، تنفس کی الجھن، مدقوق چہرے اور ڈھلکے بدن کے تذکرے کو ایک خطیبانہ للکار (Crescendo) پر جا کر ختم ہوتے ہیں۔ لیکن دوسری قسم کی نظمیں وہ ہیں جو بہت زیادہ گٹھی ہوئی، مرتب اور مربوط ہیں۔ "کبھی کبھی" جیسی مرتب اور مربوط نظمیں اردو شاعری میں کم ہیں۔ ہر مصرعہ اور ہر بند سلسلہ بہ سلسلہ ارتقا کی کڑی ہے اور پوری نظم ایک دائرے میں ڈھل جاتی ہے۔ پہلا مصرعہ آخری مصرعے سے اس طرح ہم آواز ہے جیسے دائرۂ نظم کے ختم ہونے کے بعد پھر سے شروع ہو رہا ہو اور پوری زندگی اسی خیال کے دائرے میں گردش کر رہی ہو۔

پیچ کی گلیاں چھوڑ کر مجمل اور موثر بلاغت کے ساتھ کسی ایک ڈرامائی موڑ کو بیان کر دینا بھی ساحر کی تکنیک کی خصوصیت ہے۔ وہ بہت کم بیانیہ ہوتا ہے۔ صرف چند لکیروں سے تصویر مکمل کرتا ہے۔ یہ فلمی مونتاژ کے طرز پر بکھری تصویروں کی بلاغت سے مرقع سجاتا ہے اور کیفیات پیدا کرتا ہے۔ وہ تصویروں اور مرقعوں میں سوچنے اور محسوس کرنے والا شاعر ہے جس کی نظیر اردو شاعری میں کم یاب ہے اسی لیے اس نغمہ گر مرقع ساز شاعر کو فلمی دنیا میں اتنی کامیابی ملی (جو اسے بہت مہنگی پڑی) اور اسی لیے وہ پڑھنے والوں کے دلوں کو اس طرح چھوتا ہے کہ ان کی حیات کا حصہ بن جاتا ہے۔ ساحر اردو میں ڈرامائی لمحوں کا تنہا شاعر ہے۔

ساحر کی شاعری کے دور بہ دور ارتقا کو سامنے رکھا جائے تو ایسا لگے گا کہ ایک نوجوان نے عنفوان شباب کے نرم و نازک جذبات کی رومانوی خودرحمی سے شاعری کی ابتدا کی۔ محبوبہ کی بیوفائی یا زمانے کے جبر سے جب رومانی خوابوں کا رنگ محل ٹوٹا تو گردوپیش کے دکھ درد پر آنکھ پڑی اور خود کو اجتماعی دکھ درد میں گم کر دیا، پرچم لہرانے والوں کی خاطر بربط پر گانے لگا، انقلاب کے ترانے چھیڑے خود کو خوشی اور مسرت کی کربناک جدوجہد کا جز بنا لیا اور پھر اچانک ایک موڑ آیا جس کے بعد وہ لبرل ازم کی طرف مڑا اور انقلاب کی جگہ محض امن اور سماجی انصاف کی مبہم اقدار کا مغنی بن گیا۔ انقلاب کا ذکر کم، قوم پرستی کا آہنگ زیادہ بلند ہوا۔ لیکن ان سبھی منازل میں ساحر سماجی شرکتوں کا شاعر ہے گریز پائیوں کا نہیں۔ بے شک اس کی شاعری میں فکر کی صلاحیتیں اور احساس و ادراک کی عمیق گہرائیاں نہیں ہیں، لیکن اس کی پوری شاعری اس کے دور کے درد و داغ و جستجو و آرزو میں براہ راست ذہنی اور حسیاتی شرکت کا منظر نامہ ہے اور اسی سے ساحر کو نغمگی بھی ملی اور اثر آفرینی بھی۔

قومی آزادی کی لڑائی ہو یا بحری بیڑے کی بغاوت، فرقہ وارانہ فسادات کی قیامت خیزی ہو یا جنگ کی تباہ خیزی، ہندو پاک لڑائی کی لعنتیں ہوں یا بین الاقوامی سطح پر لومبا جیسے عوام دوست رہنماؤں کی شہادت، اردو کے ساتھ بے انصافی ہو یا مزدور کسانوں کا استحصال، ساحر کی آواز نغمہ بار رہی ہے اور ان کا دل عوام کی دھڑکنوں سے ہم آہنگی کے ساتھ دھڑکا ہے اور یہی ہم آہنگی ان کی شاعری میں توانائی، سرمستی اور نغمگی بن کر ابھری ہے اسی لیے طبقاتی شعور کے جیسے واضح نقوش ساحر کی نظم "تاج محل" اور "نور جہاں کے مزار پر" میں ملتے ہیں، اتنے اردو شاعری میں کسی اور جگہ شاید کہیں ملیں۔ یہ اور بات ہے کہ اس قسم کی شاعری سماجی سطح پر انقلابی تبدیلیوں سے محترم ہوتی ہے۔ جب وہ تحریکیں جوان ہوں جو نئے نقطۂ نظر کو استناد اور توانائی دے سکیں، اسی وقت ادب کی یہ نئی آواز بھی استناد حاصل کرتی ہے۔ بدقسمتی سے ۱۹۵۰ء کے بعد سے طبقاتی شعور کو ہماری انقلابی جماعتوں نے بھی "قوم پرستی" کے تابع کر دیا ہے اور اسی لیے ساحر کی شاعری کا یہ توانا حصہ رنگ و نور سے محروم ہوتا گیا اور ان کی شاعری بعد میں ایک نئے موڑ سے گزری۔ مگر ان حد بندیوں کے باوجود ساحر ایک بے مثال مرقع ساز، نغمہ گر اور ڈرامائی لمحوں کے شاعر کی حیثیت سے اردو ادب کی تاریخ میں مدتوں یاد رکھے جائیں گے۔

مرزا رسوا

مرزا رسوا کا پورا نام مرزا محمد ہادی تھا۔ ۱۸۵۸ء کے لگ بھگ لکھنؤ میں پیدا ہوئے۔ ان کے جدِ اعلا مرزا رشید بیگ مازندران (ایران) سے دہلی آئے تھے اور وہاں فوج میں ملازم تھے۔ ان کے بیٹے مرزا ذوالفقار بیگ اودھ آئے اور یہاں توپ خانے میں افسر مقرر ہوگئے۔ مرزا محمد ہادی کے والد مرزا آغا محمد تقی فنونِ جنگ سے واقف تھے۔ مگر اسی کے ساتھ ساتھ ریاضی، عربی، فارسی اور کسی قدر انگریزی سے بھی واقف تھے۔ مرزا محمد ہادی پندرہ سولہ برس کے تھے کہ والدین کا سایہ سر سے اٹھ گیا اور ان کی پرورش خالہ اور ماموں کے سپرد ہوئی، جنھوں نے خاصی بے اعتنائی برتی۔ والد کے دوستوں میں ایک جلد ساز خوشنویس تھے۔ وہ مرزا محمد ہادی پر مہربان ہوگئے اور ان کی مالی اعانت اور کچھ اپنے والد کے چند مکانوں کی کرائے کی آمدنی سے تعلیم حاصل کی، پہلے سنیٹینل ہائی اسکول میں اور پھر لکھنؤ کرسچین کالج میں عربی فارسی کے مدرس مقرر ہوئے۔ مرزا کے دوست ممتاز حسین کا بیان ہے کہ معلمی سے قبل مرزا محمد ہادی نے ریلوے میں نوکری کی تھی اور اوورسیری کا بھی امتحان پاس کیا تھا۔ علم کیمیا سے گہری دل چسپی تھی اور علم ہیئت اور کیمیا کے تجربات کرنے کے لیے ملازمت سے چھٹی لی تھی۔ فلسفہ، سائنس اور منطق کے ساتھ ساتھ دوسرے علوم میں بھی کمال حاصل تھا۔ انھوں نے اردو شارٹ ہینڈ کا کی بورڈ بھی تیار کیا تھا۔ شاعری سے گہرا شغف تھا اور مرزا دبیر کے شاگرد رشید مرزا اوج کے شاگرد ہوئے۔ شاعری میں مرزا تخلص کرتے تھے۔ مذہبیات اور موسیقی سے بھی دل چسپی تھی اور مختلف رسالے انھوں نے جاری کیے۔ حیدرآباد میں جب حکومت حیدرآباد کی طرف سے دارالترجمہ قائم ہوا تو مرزا محمد ہادی رسوا دارالترجمہ سے متعلق ہوگئے۔ وہاں انھوں نے مختلف علوم کی اصطلاحات وضع کرنے اور بنیادی کتابوں کا ترجمہ کرنے کا کام انجام دیا۔ وہیں ۲۱ اکتوبر ۱۹۳۱ء کو انتقال کیا۔

مرزا محمد ہادی رسوا جامع حیثیات ہیں۔ ان کی تصانیف مختلف نوع کی ہیں ناولوں میں شریف زادہ، ذات شریف، امراؤ جان ادا، افشائے راز، نالۂ رسوا مشہور ہیں۔

ڈراما لیلیٰ مجنوں ان کی تصنیف ہے۔ شعری تصانیف میں مثنویاں لذت فنا، امید و بیم اور متعدد غزلیں اور قصائد اس زمانے کے رسالوں میں شائع ہوئے۔ تنقیدی تحریروں میں ان کے مراسلات نہایت اہم مرتبہ رکھتے ہیں۔ فلسفیانہ کتابوں کے متعدد ترجمے اور کئی جاسوسی ناول ان کی تصانیف میں شامل ہیں۔

امراؤ جان ادا کے بارے میں مختلف رائیں ظاہر کی جاتی ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ یہ ناول دراصل ایک طوائف کی آپ بیتی ہے اور مرزا محمد ہادی رسوا نے اس کی زبانی اس کے حالات جمع کر دیے ہیں۔ بعض کا خیال ہے کہ امراؤ جان ادا اور مرزا رسوا نام کے دونوں کردار مصنف مرزا محمد ہادی کے تخیل کی تخلیق ہیں۔ بہرحال یہ بات قابل غور ہے کہ امراؤ جان ادا میں سماجی عکاسی ایسی موثر اور دل نشین ہے کہ اس پر تخیل کا نہیں حقیقت کا شبہ ہوتا ہے۔

امراؤ جان ادا کا تنقیدی جائزہ لیا جائے تو اردو ناولوں میں اسے کیا مرتبہ دیا جائے گا؟ امراؤ جان ادا اس زمانے کی تخلیق ہے جب نذیر احمد کے اخلاقی قصے، سرشار کے تہذیبی مرقعے، عبدالحلیم شرر کے تاریخی ناول شہرت اور مقبولیت پا چکے تھے اور اس زمانے کے ناولوں کا معیار بن چکے تھے۔ نذیر احمد نے معاشرت کی اصلاح کو بنیادی اہمیت قرار دی، سرشار نے تہذیبی فضا کو گویا ناول میں مرکزی حیثیت دے دی اس حد تک کہ سرشار کے فسانۂ آزاد کا ہیرو آزاد اور خوجی سے کہیں زیادہ خود لکھنوی تہذیب ہے۔ یہاں پس منظر پیش منظر پر غالب آگیا ہے اور فضا کی کیفیت قصے کی کمی اور واقعات کے تانے بانے کے چھدرے پن کو محسوس نہیں ہونے دیتا۔ عبدالحلیم شرر نے تہذیبی فضا کا رشتہ تاریخ سے جا ملایا اور اسے ماضی کی توثیق بخش دی۔ مرزا محمد ہادی رسوا نے امراؤ جان ادا میں ان تینوں طرزوں کا ایک عجیب و غریب مرکب تیار کیا۔ نذیر احمد کے اخلاقی قصوں کی طرح امراؤ جان ادا بھی اخلاقی تعلیم سے معریٰ نہیں ہے اور آخری باب میں امراؤ جان کی براہ راست تقریر نذیر احمد کے ناول کا حصہ معلوم ہوتی ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ اس تقریر کے دوران مرزا محمد ہادی فلسفیانہ افتاد طبع کی بنا پر امراؤ جان کی زبانی اخلاقی تصورات کے بارے میں بعض بنیادی مسائل اٹھاتے ہیں مثلاً خیر و شر کا معیار کیا ہے؟ کیا مذہبی عقائد محض روایت پر مبنی ہیں؟ سرشار کے فسانۂ آزاد کے طرز پر مرزا محمد ہادی رسوا امراؤ جان کی کہانی کو لکھنوی تہذیب کے پس منظر میں سجاتے ہیں۔ پھر لکھنوی تہذیب کا بھی وہ دور جو اقدار کی تبدیلیوں سے دو چار تھا امراؤ جان ادا اس پس منظر کا ایک لازمی جز ہے، ڈاکوؤں کی شورہ پشتی، پرانے نوابوں کی طوائف نوازیاں، عشق و عاشقی کے چرچے، اور سب سے بڑھ کر اس دور کی معاشرت کی جیتی جاگتی تصویریں امراؤ جان ادا میں ہر صفحے پر بکھری ہوئی ہیں، یہ جادو ایسا موثر ہے کہ سرشار کے فسانۂ آزاد کے بعد امراؤ جان کو لکھنوی تہذیبی زندگی کا سب سے کامیاب مرقع کہا جا سکتا ہے۔

شرر کے ناولوں سے امراؤ جان ادا کی مماثلت اس کے تاریخی سیاق و سباق کی بنا پر ہے۔ ۱۸۵۷ء میں جنگ آزادی لکھنؤ میں بھی لڑی گئی۔ اس جنگ کو اس ناول میں مرکزی حیثیت حاصل

نہیں ہے مگر برجیس قدر کی دوروزہ بادشاہت، اور اس دوروزہ بادشاہت کے دوران سوز خوانی کی محفلیں، شہر کی فضا، پھر انگریزوں کا قبضہ، شہر کی لوٹ مار، حضرت محل کی ہجرت، ناکارہ مصاحبوں کا ساتھ چھوڑنا، انگریزی عملداری کا آغاز یہ سب تاریخی واقعات کا ایک دل نواز اور پُرکشش عکس پیش کرتے ہیں۔

مرزا محمد ہادی رسوا نے ان تینوں نمایندہ اسالیب سے فائدہ ہی نہیں اٹھایا ہے بلکہ ان میں ایک نئے اسلوب کا اضافہ بھی کیا ہے، اب تک کے تمام ناولوں کے کرداروں کی حیثیت مثالی اور یک جہتی سی تھی یعنی اول تو ان میں عام طور پر ہر طرح کی بہترین خوبیاں پائی جاتی تھیں اور دوسرے ان کی اندرونی زندگی یا نفسیاتی پرت تقریباً مفقود ہوتی تھی۔ وہ اعمال کے تپلے تھے، ان کی اندرونی کشمکش کی کہانی ناول نگار بیان نہ کرتا تھا۔ امراؤ جان ادا اس اعتبار سے اردو کا پہلا نفسیاتی ناول کہا گیا ہے کہ اس میں کردار یک رخے نہیں، ان کی اپنی ایک اندرونی زندگی بھی ہے اور اس اندرونی زندگی میں اقدار کی کشمکش، نیکی اور بدی کا ٹکراؤ، مجبوری اور مختاری کا تصادم بھی ہوتا ہے پھر جس کردار کو یہاں مرکزی حیثیت دی گئی ہے، وہ اخلاقی اعتبار سے اعلا کردار نہیں کہا جا سکتا بلکہ سماج کے عام تصور کے مطابق اسے برا سمجھا جاتا ہے۔ مرزا محمد ہادی اس کی برائی کو تسلیم کرتے ہوئے اس کے کردار کے چند ایسے عناصر پیش کر دیتے ہیں جن سے پڑھنے والے کو امراؤ جان سے نفرت کے بجائے ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے اور اس کے کردار میں عظمت کے بعض عناصر نظر آنے لگتے ہیں۔

اس کے علاوہ سچے اور ترقی یافتہ ناول کی ایک بہت بڑی خوبی امراؤ جان ادا میں یہ ہے کہ داستانوں اور قصوں کی آویزش دو ایسے افراد کے درمیان ہوتی ہے جن میں ایک اعلا اور دوسرا پست کردار کا مظہر ہوتا ہے۔ ایک اچھائیوں کا اور دوسرا برائیوں کا پتلا۔ پھر عام طور پر آویزش آنکھوں سے دیکھی جانے والی لڑائی کی شکل میں ہوتی ہے اور کسی ایسے مقصد کے لیے ہوتی ہے جو مرئی ہوتا ہے۔ مثلاً کسی مہم کا کامیابی سے سر کرنا یا کسی قلعے کو فتح کرنا۔ ہیرو اس مقصد کے حصول کے لیے پیہم سرگرداں رہتا ہے اور ولین اس میں رخنے پیدا کرتا ہے اور عام طور پر ہیرو کی تمام تر پریشانیاں اسی ولین کی پیدا کردہ ہوتی ہیں۔

انسانی ترقی کی ایک نشانی یہ بھی ہے کہ جیسے جیسے انسان تہذیب کے منازل طے کرتا جاتا ہے، اس میں مجرد تصورات کی شکل میں سوچنے کی صلاحیت پیدا ہوتی جاتی ہے، اس کا ذہن مرئی سے غیر مرئی کی طرف، سادہ سے پیچیدہ کی طرف، یک رنگی سے تہہ داری کی طرف اور بیانیہ سے رمزیہ اور علامتی انداز کی طرف مائل ہوتا جاتا ہے۔ ناول چونکہ داستان اور قصوں کے مقابلے میں زیادہ ترقی یافتہ ذہن کی پیداوار ہے، اس لیے اس میں کردار داستان سے زیادہ پیچیدہ اور تہہ دار ہوتے ہیں اور ان کی کشمکش خارجی سے داخلی ہوتی جاتی ہے۔ امراؤ جان ادا اس کی ایک مثال ہے، ایک طرف امراؤ جان خود نیکیوں کا مجسمہ ہونے کے بجائے نیکی اور بدی کا امتزاج ہے، دوسری طرف اس کی پوری زندگی کسی خارجی کشمکش سے دوچار

ہونے کے بجائے ایک داخلی سفر کی روداد ہے، اور یہ داخلی سفر انسانی زندگی کی اقدار کی دریافت اور مسرت اور معنویت کی تلاش سے عبارت ہے پھر امراؤ جان ادا کا کوئی ولین نہیں ہے۔ یوں کہنے کو تو دلاور خاں امراؤ جان کے اغوا کرنے اور آگے بازارِ حسن میں فروخت کرنے کا ذمہ دار تھا لیکن اس ایک جرم کے بعد وہ گویا اسٹیج سے غائب ہو جاتا ہے اور امراؤ جان کی زندگی سے کھلونے کی طرح کھیلنے والی طاقت دلاور خاں یا خانم نہیں بلکہ وہ ان دیکھی قوت ہے جسے سماج کہتے ہیں اور جس کا کوئی جسم نہیں ہے یہ ہمارے آپ کے تعصبات و تصورات کا نام ہے۔ دوسرے لفظوں میں امراؤ جان ادا میں نہ کشمکش مرئی ہے نہ مرئی مقاصد کے لیے ہے نہ مرئی طاقتوں کے خلاف ہے، بلکہ اس کشمکش کی نوعیت داخلی اور تہذیبی ہے اور امراؤ جان جس اندھی طاقت کے ہاتھ میں مکڑی کے جالے میں ایک حقیر مکھی کی طرح پھنسی ہوئی ہے وہ ہمارے ان دیکھے سماجی تصورات ہیں۔

پلاٹ کی ترتیب اور تشکیل کے اعتبار سے بھی امراؤ جان ادا اپنے دور کے ناولوں پر اضافے کی حیثیت رکھتی ہے۔ امراؤ جان ادا کا پلاٹ نہ تو فسانۂ آزاد کی طرح ڈھیلا ڈھالا ہے نہ نذیر احمد اور شرر کے ناولوں کی طرح کسا بندھا ہوا ہے، بلکہ ان دونوں کے درمیان میں اس کی حیثیت ایک کھلے ڈلے مگر دلچسپ اور غیر ضروری واقعات سے مبرا ناول کی ہے۔ مرزا رسوا نے تکنیک میں سیرت نگاری اور ناول کی سرحدیں ملا دی ہیں اور سیرت نگاری کے فارم کو اختیار کرنے کی بنا پر اس میں ایک فطری کشادگی اور قدرتی بے تکلفی پیدا ہو گئی ہے۔ یہاں قصہ اتنا اہم نہیں رہتا جتنا خود امراؤ جان کا کردار، اور اسی لیے معمولی معمولی واقعات بھی امراؤ جان کی زندگی کا جزو ہونے کی بنا پر دلچسپ اور بامعنی ہو جاتے ہیں۔

امراؤ جان ادا کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ بظاہر ایک زندگی کے چند بکھرے ہوئے واقعات کا مجموعہ ہونے کے باوجود ان واقعات کی ترتیب میں ایک اندرونی تکمیل کا انداز موجود ہے۔

مثلاً امراؤ جان کے اغوا ہونے کا رشتہ ایک طرف یہ المیہ امراؤ جان کے اپنے ماں اور بھائی سے اچانک ملاقات سے نقطۂ عروج تک پہنچتا ہے اور دوسری طرف اس داستان کا اختتامیہ دلاور خاں کے سزا پانے سے ہوتا ہے۔ اسی طرح بسم اللہ کے عشق میں نواب صاحب کی ناکامی اور ڈوبنے کی کوشش کا سرا اُن کے دوبارہ اعلا مراتب تک پہنچنے کے قصے سے مل جاتا ہے، اسی طرح امراؤ جان کے ساتھ جو لڑکی کریم کے مکان کی کوٹھری میں قید تھی وہ ایک متمول گھرانے کی بیگم بنتی ہے۔ خورشید کی گم شدگی کی داستان کی کڑیاں کانپور میں جا کر ملتی ہیں جہاں خورشید، اطمینان اور آسودگی کی زندگی گزار رہی ہے۔ اسی طرح سلطان صاحب کا امراؤ جان سے لگاؤ اور خاں صاحب کے زخمی ہونے کا قصہ، آخر سلطان صاحب کی امراؤ جان سے اچانک ملاقات کی شکل میں پورا ہوتا ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ ان واقعات میں اکثر کی کڑیاں مصنوعی طور پر جوڑی ہوئی معلوم نہیں ہوتیں۔

مرزا رسوا کا ایک اور کمال جذبات نگاری ہے۔ ان کے کردار جیتے جاگتے انسان ہیں اور ان کی زندگی، مختلف سماجی مصلحتوں، تہذیبی قدروں اور اندرونی آویزشوں سے عبارت تھی ہے۔ ان کرداروں کے چھوٹے چھوٹے مکالموں یا معمولی سے معمولی عمل کے پیچھے جذبات اور اقدار کا جو الاؤ سا دہک رہا ہے۔ بسم اللہ کے کہنے پر مولوی صاحب کا اپنی جان کی پروا نہ کر کے درخت کی پھننگ تک چڑھ جانا، یا بسم اللہ کا نواب صاحب کے منہ سے سونے کے کڑے اینٹھنا، ایک طرف نواب صاحب سے میٹھی میٹھی باتیں کرنا اور خانم کی تنقید کرنا اور دوسری طرف خانم کی مصلحتوں میں شریک ہو کر ان سے قطع تعلق کر لینا، ان سب واقعات کے پیچھے جذبات کی لطیف لہروں کو مرزا رسوا نے بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ مختلف مواقع پر امراؤ جان کی اندرونی کشمکش کا بیان بے حد دل کش اور لطیف ہے۔ مثلاً عنفوانِ شباب کے دور کے جذبات کی تصویر کشی بڑی خوبی سے کی گئی ہے۔ جذبات نگاری کے اسی کمال کی بنا پر امراؤ جان ادا کو اُردو کا پہلا نفسیاتی ناول کہا گیا ہے۔

آخر میں یہ سوال سامنے آتا ہے کہ امراؤ جان ادا کا مرکزی خیال کیا ہے؟ محض ایک طوائف کی زندگی کا بیان دل چسپ ضرور ہو سکتا ہے مگر اس وقت تک ادبی اور فنی عظمت حاصل نہیں کر سکتا جب تک اس میں گہری معنویت پوشیدہ نہ ہو۔ وہ معنویت کیا ہے؟

یہ سوال اس لیے بھی اہم ہے کہ مرکزی خیال کے تعین کے بعد یہ طے کیا جا سکتا ہے کہ امراؤ جان ادا کے کون سے واقعات اس مرکزی خیال کو پیش کرنے کے لیے ضروری تھے اور کون سے غیر ضروری۔ امراؤ جان ادا میں واقعات کے ایک منطقی ربط پر سب سے زیادہ زور دیا گیا ہے۔ امراؤ جان اپنی آخری تقریر میں بھی تدبیر کو سب سے زیادہ اہم قرار دیتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انسان مکمل طور پر اپنے حالات پر قابو حاصل نہیں کر سکتا، اتفاقات سے مفر نہیں اور ہر شخص کو اپنی زندگی میں ایسے واقعات ضرور پیش آتے ہیں جن پر اس کا کوئی اختیار نہیں۔ مثلاً خود امراؤ جان کے اغوا کی ذمہ داری اسی کے اعمال پر عائد نہیں ہوتی، بلکہ اس کے والد اور دلاور خاں کی باہمی دشمنی پر ہے۔ لیکن اس مجبوری کے باوجود انسان چند مجبوریوں سے سمجھوتہ کرنے کے بعد اپنی تدبیر اور تدبر سے زندگی کو اپنے لیے جنت بنا سکتا ہے۔ محض تقدیر کو الزام دینا یا بہتری کے لیے معجزوں کا انتظار کرنا مناسب نہیں، اور دراصل تقدیر کے بجائے تدبیر پر بھروسا، اور عقیدے سے زیادہ عقل پر اعتماد مرزا رسوا کے دور کا نہایت اہم تصور تھا، اس تصور کے پیچھے قدیم اقدار سے نئی اقدار تک رسائی کی پوری داستان پوشیدہ ہے۔ حسنِ تدبیر یہاں کوئی عینی تصور نہیں ہے بلکہ عملی زندگی کو خوش گوار اور بامعنی بنا لینے سے عبارت ہے۔ اسی لیے عصمت فروشی سے تائب ہونے کے بعد امراؤ جان تصور پرست کردار کی طرح اپنا پرانا طرزِ زندگی نہیں بدلتی اور اپنے رہنے سہنے کے ڈھنگ میں بنیادی تبدیلیاں کر لینے کے بجائے محض توازن، اعتدال اور میانہ روی پر اکتفا کرتی ہے۔

انداز بیان اور لطف زبان کے اعتبار سے بھی امراؤ جان ادا اردو کے چند کامیاب

ترین ناولوں میں ہے۔ اس میں نہ تو سرشار کے فسانۂ آزاد کا لچھے دار انداز بیان ہے جس میں سجاوٹ اور مرصع کاری کو زیادہ دخل ہوتا ہے، نہ نذیر احمد کی ثقہ اور کسی قدر خشک انداز تحریر ہے۔ مرزا رسوا نے اس قصے کو امراؤ جان کی زبانی بیان کر کے نسوانی زبان کی گھلاوٹ، نرمی اور بے تکلفی اور رنگینی پیدا کرنے کا جواز نکال لیا ہے۔ انداز بیان سادہ بھی ہے اور رنگین بھی، لیکن یہ رنگینی مرصع کاری سے پیدا نہیں ہوتی ہے بلکہ گفتگو کے لب و لہجے اور بے ساختگی سے ابھری ہے۔ پھر اس بیان میں مرزا رسوا نے محاورے کے چٹخارے کو بھی برقرار رکھا ہے اور ایسے متعدد الفاظ اور اصطلاحات برتے ہیں جو خاص لکھنؤ کی ٹکسالی بول چال میں رائج تھے۔ انداز بیان کا سب سے بڑا حسن یہ ہے کہ نثر کی سادگی اور بے ساختگی قائم رکھتے ہوئے اس میں رنگینی اور لطف پیدا کیا جائے اور نثر کی وضاحت، سلاست، ربط و ترتیب کو ہاتھ سے نہ جانے دیا جائے۔

انداز بیان کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں شخصیت کا پورا انوکھا پن اور ندرتِ احساس ادا ہو جائے، اور اس اعتبار سے امراؤ جان کا اسلوب ناول کی جان ہے۔ اس میں قصہ بیان کرنے کا ہنر ہی نہیں ملتا بلکہ مصنف کے ندرتِ احساس کی بے نظیر مثالیں ملتی ہیں۔ امراؤ جان کی زبانی خورشید جان کے حسن کی تعریف کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "چہرہ اداس اداس ہے۔ ہائے وہ اداسی بھی غضب کر رہی ہے۔ اس وقت اس پری پیکر کی صورت دیکھنے سے دل پسا جاتا ہے اور تو کوئی مثال اپنے دل کی حالت کی سمجھ میں نہیں آتی یہ معلوم ہوتا تھا کہ کسی اچھے شاعر کا کوئی شعر درد آمیز سنا ہے اور دل اس کے مزے لے رہا ہے۔"

اس سے امراؤ جان ادا کے انداز بیان کی بلاغت، اشاریت اور لطافت کا اندازہ ہو سکتا ہے۔

ان تمام خصوصیات کی بنا پر یقیناً امراؤ جان ادا ہمارے ادب کے بہترین ناولوں میں شمار کیا جائے گا۔

پریم چند

زمانہ، ذہن اور آرٹ

یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ پچھلے چند سال ہمیں بعض نہایت اہم مفکر، شاعروں اور دانش وروں کے سو سالہ جشن مناتے گزرے ہیں۔ اقبال، محمد علی جوہر، فانی، حسرت، آغا حشر کاشمیری اور اب پریم چند۔ ظاہر ہوتا ہے کہ سو سال قبل ہمارے سماج کے سامنے کوئی ایسی للکار تھی جس نے نئے سوالوں کے نئے جواب ڈھونڈنے پر ملک کو مجبور کر دیا تھا۔ اور انھی عہد آفریں سوالوں کے جواب ڈھونڈتے ڈھونڈتے بعض بڑے ذہن اور بڑے ہو گئے اور ان کی آواز پورے دور کی آواز بن گئی۔

جب بونوں کے سایے لمبے ہونے لگیں اور تذلیل و تحقیر وقت کا دستور بن جائے تو افراد اور قوم اپنے تشخص کی تلاش کے لیے مجبور ہو جاتے ہیں۔ ہمارے اس نابغہ قبیلے کو بھی یہی صورت حال درپیش تھی۔ غلامی کا زمانہ تھا اور یہ غلامی محض سیاسی نہیں تھی ذہنی اور تہذیبی بھی تھی اور ہمارے مغربی آقا اور ان کے ہم نوا اور ان کے آلۂ کار بار بار ہمیں یاد دلاتے تھے کہ ارتقا کی دوڑ میں ایشیا اور خاص کر ہندستان بہت پیچھے رہ گیا ہے اور اب سوا اس کے چارہ نہیں کہ مغرب کے سانچے میں خود کو ڈھالیں اور اپنی گذشتہ گمراہیوں سے توبہ کر کے نئی منزل کی طرف گامزن ہوں۔ یورپ ہندستان کے لیے غلامی کی لعنت اور صنعتی انقلاب سے پیدا شدہ تہذیبی ترقی کی نعمت دونوں ایک ساتھ لے کر آیا تھا۔ پریم چند کے دور تک کا اردو ناول اس دوراہے سے آگے نہیں گیا تھا۔ یہاں صاف کھنک تھی تو تبدیلی کی ناگزیریت کو بدلنا مقدر ہو چکا تھا اور ماضی سے لگاو کے باوجود اس کی طرف للچائی ہوئی نظروں سے بار بار پلٹ کر دیکھنے کے باوجود مغرب ہماری تقدیر بن چکا تھا۔ یہ کیفیت نذیر احمد کے ناولوں میں —— خصوصاً ابن الوقت میں اور سرشار کے فسانۂ آزاد میں نمایاں تھی۔ ہاں شرر کے تاریخی ناول ماضی میں اعتماد کا سہارا ڈھونڈ رہے تھے اور رسوا کی امراؤ جان گویا اس قدیم لکھنوی تہذیب کی تمثیل تھی جو ایک معصوم

مگر اغوا شدہ طوائف کی طرح بک چکی تھی اور دلاور خاں کا اب تک انجام تک پہنچنا باقی تھا۔ البتہ "شریف زادہ" نئے مغربی نظام کے لائے ہوئے امکانات سے سمجھوتہ کر چکا تھا۔

پریم چند نے اسی دوراہے سے اپنا سفر شروع کیا۔ پریم چند کے سامنے مرکزی سوال نذیر احمد، سرشار اور رسوا سے مختلف تھا۔ پریم چند اسی مرحلے پر ۱۹۱۴ء میں دیانرائن نگم کو لکھتے ہیں۔

"مجھے ابھی تک اطمینان نہیں ہوا کہ کون سا طرزِ تحریر اختیار کروں۔ کبھی تو بنکم کی نقل کرتا ہوں، کبھی آزاد کے پیچھے چلتا ہوں۔ آج کل کاؤنٹ ٹالسٹائی کے قصے پڑھ چکا ہوں تب سے کچھ اس رنگ کی طرف طبیعت مائل ہے۔"

جی ہاں بنکم چندر چٹرجی اور سرت چند اس سفر پر کبھی کے روانہ ہو چکے تھے۔ ان کے ہاں اس نئی عصری حسیت کی گونج بھی تھی جو پریم چند کی نظروں کے سامنے بکھر رہی تھی اور ایک جذباتیت سے بھرا ہوا اسلوب بھی جس کے بارے میں پریم چند نے جینندر کمار کو لکھا تھا۔

"میں بنگالی نہیں ہوں۔ وہ لوگ بھاوک (جذباتی) ہیں۔ بھاوکتا (جذباتیت) سے جہاں پہنچ سکتے ہیں وہاں میری پہنچ نہیں۔ مجھ میں اتنی دین کہاں۔ گیان سے جہاں نہیں پہنچا جاتا وہاں بھی (بھاونا) جذبے سے ہی پہنچا جاتا ہے لیکن، جینندر، میں سوچتا ہوں کہ کٹھنیہ (دشواری) بھی چاہیے ---- رابندر اور شرت دونوں مہان ہیں پھر ہندی کے لیے کیا وہی راستہ ہے۔ شاید نہیں۔"[۱]

فن کار پریم چند کے سامنے مرکزی سوال شاید صرف انسانی مسرت کی سرحدیں دریافت کرنے کا تھا ———— ظاہر ہے مسرت صرف مادی آسودگی کا نام نہیں انسان شخصیت کی تکمیل کو مسرت کا نام دیتا ہے۔ انسان کی آرزو اور تکمیل کے درمیان پورے دور کی کبھی دیواریں، بندشیں، رکاوٹیں اور پیچیدگیاں اقدار کی شکل میں کھڑی نظر آتی ہیں۔

پریم چند کا سماج، نذیر احمد کے دور سے آگے قدم بڑھا چکا تھا۔ جو فرد کی تکمیل نئے نظام میں نوکری پانے کے بجائے سماجی فلاح کی شکل میں دیکھ رہا تھا۔ اپنے ہر ناول میں پریم چند نے جا بجا فرد کا یہی روپ سامنے رکھا ہے جس میں ہوس کی جگہ ایثار اور استحصال کی جگہ قربانی کو تکمیل اور انبساط کا راز قرار دیا گیا ہے۔ گئودان میں مالتی اور مہتا کی محبت میں یہی پہلو جلوہ گر ہے۔ میدانِ عمل میں سکھدا اور سکینہ دونوں ہی امرکانت کی شیدائی ہیں لیکن امرکانت کا رخ سکینہ کی طرف ہے۔ سکھدا کہتی ہے۔

"میرے دل میں تو کبھی تسلیم کی یہ کیفیت پیدا ہی نہیں ہوئی۔ میں ان سے ہنس کر بولنے اور اپنے حسن و شباب کی نمائش ہی میں پڑی رہ گئی۔ نہ کبھی پریم کیا، نہ کبھی پریم پایا۔ مجھے برسوں میں جو چیز نہ ملی وہ اسے منٹوں میں مل گئی"۔ میدانِ عمل ص ۲۳۲

---

[۱] گوشۂ ادب، آن شرت چندر کلکتہ صفحہ ۱۱

اور یہ تسلیم و رضا، یہ قربانی اور ایثار کچھ عورتوں ہی کے لیے مخصوص نہیں ہے پریم چند نے اسے انسانی کردار کی کسوٹی، انسانی شخصیت کی تکمیل کا وسیلہ اور انسانی مسرت کی معراج مانا ہے۔ ان کے سارے اہم کردار ذات اور غیر ذات کے اس موڑ پر آکر رفعت حاصل کرتے ہیں۔ سورداس سے ہوری تک، سکینہ سے مالتی تک، امرت رائے سے دیو کمار تک، فرد کو سماج سے ہم آہنگی کے ذریعے اپنی جس تکمیل کی خواہش یہاں نظر آتی ہے، وہ اقبال کے تصورِ خودی کی یاد دلاتی ہے جس میں خودی کی تکمیل کے لیے صرف انفرادی خواہش اور آرزو کا آتش فشاں سینے میں تپاں رکھنا اسی وقت سود مند ہوتا ہے جب اس کی گرمی اور تڑپ کو سماج یا ملت کی خواہشات اور بہبودی کا تابع کر دیا جائے۔ خودی ابلیس ہے اور بے خودی سے پیوند ہو کر مردِ کامل بن جاتی ہے۔ پریم چند اقبال رموزِ بے خودی سے فرد کی تکمیل کے خواہش مند ہیں کہ پریم چند اور اقبال دونوں کے سامنے زمانے نے فرد کی تکمیل اور فرد کے سماج آفریں منصب کا سوال یکساں طور پر لا کھڑا کیا تھا۔

اقبال اور پریم چند کے درمیان مماثلتیں یہیں ختم نہیں ہوتیں، دونوں فن کی مقصدیت کے قائل ہیں۔ دونوں مغرب کی صنعت زدہ تہذیب میں روحِ انسانی کو گم ہوتے محسوس کرتے ہیں اور سورداس تو زمین کو فیکٹری کے لیے دینے کے بجائے جان دے دینا زیادہ پسند کرتا ہے۔ دونوں فن میں کا تشنیہ (سختی اور درشتی) کے قائل ہیں۔ اقبال نے کوئلے کے ہیرا بن جانے کا سبب ہی اسی سختی کو قرار دیا تھا۔ دونوں ہندستان کی طرف دیکھتے ہیں روحانیت کی طرف بھی دیکھتے ہیں اور مذہب کی نئی توجیہہ کی طرف بھی کسی نہ کسی حد تک متوجہ ہوتے ہیں۔ اقبال رومی کے ذریعے اور پریم چند کچھ دنوں آریہ سماجی اثر اور کچھ دن بعد گاندھی جی کے اثر کے ذریعے دونوں آرزو کے قائل اور ربطِ ملت کے حامی ہیں اور دونوں اشتراکی نظام کو تقریباً یکساں طور پر لبیک کہتے ہیں۔

اور یہ مماثلتیں محض انھی دونوں فن کاروں کے درمیان نہیں ہیں۔ آغا حشر اور فانی کے درمیان ایک طور پر، اور محمد علی اور حسرت سے دوسری جہت سے موجود ہیں ان مماثلتوں پر نظر کیجیے تو جرمن مارکسی نقاد والٹر بنجمن اور فرانسیسی نقاد پیرے شے رے Pierre Machere کی یہ بات سچی معلوم ہونے لگتی ہے کہ تخلیقی فن کار خالق نہیں عصری حسیت کے اجزا اور عناصر کو نئی شکلوں میں منتقل کر کے پیش کرنے والا ہے۔

The author is essentially a producer who works up certain given materials into a new product .... process of transformation of a determinate given raw material into a determinate human labour, using determinate means (of production) The artist uses certain means of production - the specialised techniques of his art to transform the materials of language and experience into a determinate product - as quoted by Terry Eagleton : Marxism and literary criticism, London. P 64

آغا حشر کے ڈراموں میں تقریباً انھی مسائل کی گونج ہے جو پریم چند کے ابتدائی ناولوں میں موضوع بحث بنے ہیں، مثلاً بیوہ کی شادی، طوائفوں کا مسئلہ، مذہب کے خود ساختہ اجارہ داروں کی تفرقہ پردازیاں (اسرار معابد اور یہودی کی لڑکی دونوں کی مماثلت) محمد علی کی حیثیت گو سیاسی ہے مگر آزادی کی تڑپ اور مغربی استحصال اور استبداد کے خلاف فرد کے اعلان جنگ کی جرأت مندی اور اس کی سماج آفرینی ان کے مضامین اور اشعار دونوں میں یکساں طور پر نمایاں ہے جو پریم چند کے مجموعے "سوز وطن" سے لے کر میدان عمل تک کو جگمگاتی ہے۔ حسرت موہانی کی سیاست بھی انھیں اپنی عصری حسیت سے ملاتی ہے۔ اشتراکیت کی طرف ان کا رخ اور روحانیت کی طرف ان کا رویہ اور غزل میں ایک خاص انفرادی آرزو مندی اور نشاطِ دردمندی کی فضا رسوز بے خودی کی اسی سرشاری کی یاد دلاتی ہے جو خود پرستی سے نہیں ایثار پرستی سے ابھرتی ہے پھر غالب ہیں جو فرد کے اس کرب کے راز داں ہیں جس کی تکمیل آرزو کے راستے سماج نے روک رکھے ہیں اور جو اپنے تشخص کی جدوجہد میں ٹوٹ تو سکتا ہے جھک نہیں سکتا۔

گویا پریم چند کے دور کی حسیت بار بار فرد اور اس کی تکمیل کے درمیان حائل عناصر کی طرف اشارہ کر رہی تھی۔ یہ عناصر کون تھے جنھوں نے انسان سے جینے کا حق اور مسرت کا قرینہ چھین لیا تھا۔ جنھوں نے اس کی شخصیت کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے اس کی شخصیت کے ایک حصے کو دوسرے حصے سے برسرِ پیکار کر دیا تھا اس کے پورے وجود کو مسخ کر ڈالا تھا اور اسے جنگلی جانور میں تبدیل کر دیا تھا ــــ اور یقین مانیے یہ محض استعارے نہیں ہیں (مرنال سین نے پریم چند کی کہانی "کفن" پر اپنی فلم میں گھیسو اور مادھو کی جانوروں سے مماثلت پر خاصا زور دیا ہے۔ دونوں اشرف المخلوقات کے بجائے معمولی جانوروں کی حیوانی سطح پر زندہ رہنے کے لیے مجبور تھے۔ انھوں نے جان لیا تھا کہ محنت انھیں آسودگی نہیں دے سکتی، محنت کا پھل دوسرے چھین لے جاتے ہیں اس لیے محنت کرنا ہی حماقت ہے۔ زمین سے نکال کر چرائے ہوئے آلوان کی غذا، سستی اور نکمے پن میں پڑے رہنا ان کی عادت اور مستی اور حیوانی نشاط ان کا مقصدِ حیات۔) فرد اور اس کے سماج سے عدم مطابقت گویا پیداواری نظام اور پیداواری رشتوں کے درمیان اس تضاد کی نشان دہی کر رہے ہیں، جو سماج میں انقلاب کا پیش خیمہ ہوتے ہیں۔ پریم چند اسی عصری حسیت کی آواز ہیں۔

یہ عصری حسیت سماجی استحصال کی اسی جبر سے تڑپتی ہوئی حسیت ہے جو اپنی تکمیل کے لیے مضطرب ہے۔ اس اضطراب نے ہمارے سماج اور اس کی اقدار ہی کو نہیں ہماری شخصیتوں کو، ہمارے اندرون کو، ہماری ذاتی زندگی کو پارہ پارہ کر دیا۔ اس کا ایک مرکزی سبب تھا سیاسی غلامی اور اس سے پیدا ہونے والا نو آبادیاتی نظام۔ پروفیسر بپن چندر نے اپنے جبل پور کی انڈین ہسٹری کانگرس کے خطبۂ صدارت ۱۹۷۰ء میں بجا طور پر

اشارہ کیا تھا کہ نوآبادیاتی نظام نے ثقافتی سطح پر سارے رشتوں اور اقدار کو منقلب کر دیا۔

Colonial modernisation involved not only the Indian economy but also the patterns of social political, administrative, and cultural life. A whole world was lost, and entire social fabrics was dissolved and new social framework came into being that we stagnant and decaying even as it was being born. To turn around a well-known phrase, India underwant a through going colonical 'cultural revolution.' P. 8

آگے چل کر اس کے بعض مظاہر کی نشان دہی کرتے ہوئے لکھتے ہیں۔

.... the emergence of a new status system or hiearchical ladder of success; the structuring into the administrative machinery of corruption and an attitude of neglect, hostility, and appression towards the common people, breakdown of old loyalties and value systems leading to increasing social atomisation and anomie (or normalessness); the emergence of an intelligensia which on the one hand, accepted the role of an intellectual satellite of the materopolis even when struggling against it in the realm of economy and politics. P. 19

ظاہر ہے اس صورت حال میں تشخص اور انفرادی تکمیل ذات کا راستہ جو سماج سے ہم آہنگی کی راہ ہے سماج کے موجودہ نظام کے ساتھ آویزش سے ہو کر گزرتا تھا۔ ٹکرانے کے بغیر چارہ نہ تھا اور یہی تکمیلِ ذات اور عرفانِ ذات کا وسیلہ تھا۔

فرد سماجی تبدیلی کے قانون پر نظر رکھے بغیر سادہ دلی اور خلوص کے ساتھ اس سماجی شکنجوں سے ٹکرا جائے تو غالباً کی قنوطیت ابھرتی ہے جس میں درد کی دل دوز نغمگی ہے مگر کائنات آفرینی کی قوت نہیں۔ پریم چند اس ہفت خوان میں مختلف منزلوں سے گزرے ہیں۔ نرملا غالباً ہی کی طرح سماج سے ٹکرائی اور ٹکرا کر پاش پاش ہو گئی۔ شروع کے ناولوں کے کردار سماجی اصلاح کے دائرے سے گزرتے ہیں اور فرد کی باطنی اور روحانی تطہیر کے ذریعے تکمیل کی تلاش کرتے ہیں اور ناکام رہتے ہیں آہستہ آہستہ یہ آسان اور آدرش وادی حل اپنی کشش کھونے لگتے ہیں۔

اس ضمن میں پریم چند کے ناولوں کے اختتام اور ان کے موضوعات پر غور کرنا نامناسب نہ ہوگا۔

۱۔ ہم خرما و ہم ثواب ۱۹۰۵۔ امرت رائے ایک بیوہ پورنا سے شادی کر لیتا ہے مگر اس کی پہلی محبوبہ پریما کا شوہر دان ناتھ جب امرت رائے کو قتل کرنے آتا ہے تو اسے بچانے میں پورنا جان دے دیتی ہے

ٹ: (فٹ نوٹس مضمون کے اخیر میں دیے گئے ہیں)

اور پریما اور امرت رائے کی شادی ہو جاتی ہے۔ سنہ اشاعت ۱۹[illegible]ء

۲۔ جلوۂ ایثار ۱۹۰۶/۱۹۰۲ء۔ برجن شاعری اور بھکتی میں کھو جاتی ہے۔

۳۔ بیوہ ـــــ پورنا بیوہ ہو جاتی ہے اور بدری پرشاد کا آوارہ مزاج لڑکا اس کی عصمت پر حملہ کرتا ہے، امرت رائے کے ودھوا آشرم میں اسے عزت کی زندگی حاصل ہوتی ہے۔

۴۔ بازارِ حسن ۱۹۱۶ ـــــ پدم سنگھ سمن کو گھر سے نکالنے پر پچھتاتے ہیں اور سمن کے لیے جو بیوا ہوگئی ہے گجادھر جو سادھو ہو گیا تھا بیواؤں کے لیے بیوا سدن قائم کرتا ہے اور سمن اس کی نگراں مقرر ہوتی ہے۔

۵۔ گوشۂ عافیت ۱۹۲۲ ـــــ گیان شنکر مکاری سے گایتری کی ساری دیہی جایداد پر اپنے بیٹے مایا کے لیے قبضہ کر لیتا ہے اور مایا اسے کسانوں میں بانٹ دیتا ہے۔

۶۔ نرملا ۱۹۲۷ ـــــ نرملا جہیز نہ ہونے کی وجہ سے ایک ادھیڑ عمر کے شوہر سے شادی کرنے پر مجبور ہوتی ہے اور آخر کار خانگی مصیبتوں سے تنگ آکر خود کشی کر لیتی ہے۔

۷۔ غبن ۱۹۲۸ ـــــ جالپا اپنے شوہر کو جس نے اس کے لیے زیورات خریدنے کے واسطے بینک میں غبن کیا تھا، غبن کی رقم بینک میں جمع کراتی ہے اور پولیس کے چنگل سے نجات دلواتی ہے۔

۸۔ چوگانِ ہستی ۱۹۲۴ ـــــ ونے اور صوفیا جو پانڈے پور کے مظلوم کسانوں کے ہمدرد ہیں خود کشی کر لیتے ہیں۔ سورداس اپنی زمین کو فیکٹری کے لیے خریدے جانے کی جدوجہد میں زخمی ہو کر دم توڑ دیتا ہے۔

۹۔ پردۂ مجاز ۱۹۲۶ ـــــ چکردھر سادھو ہو کر بستی بستی گھومنے لگتا ہے اور مہیندر چکردھر کے بیٹے شنکھ دھر کی شکل میں دوبارہ جنم لیتا ہے اور نفس کی کثافتوں کی بنا پر تشنہ کام آرزوؤں کے ساتھ ایک بار پھر دنیا سے ناکام رخصت ہوتا ہے۔

۱۰۔ میدانِ عمل ۱۹۳۲ ـــــ لالہ سمرکانت، سکھدا، منی اور افسر سلیم سب کسانوں کی تحریک میں شریک ہو جاتے ہیں اور امرکانت کے حامی بن کر جیل کاٹتے ہیں۔ سکینہ کی شادی سلیم سے ہو جاتی ہے۔

۱۱۔ گئودان ۱۹۳۵ ـــــ ہوری اپنی چھوٹی سی آخری خواہش پوری نہیں کر پاتا دنیا سے ناکام رخصت ہوتا ہے اور دھنیا کہتی ہے گھر میں گیارہ آنے ہیں یہی ان کا گئودان ہے۔

ان خاتموں کے مطالعے سے پریم چند کے فکر و فن کے تاریخ وار ارتقا کا تجزیہ بھی ممکن ہے جو سر دست ہمارے موضوع سے خارج ہے مگر مختلف مسائل کے ان کے

تجویز کردہ حل پر نظر ڈالی جائے تو وہ صرف آشرم اور سیوا سدن قائم کردینا یا کسی پرسکون گوشے میں سماجی فلاح کے کام شروع کرنا، سادھو ہو جانا یا بھکتی اور شاعری میں کھو جانا یا بہت آگے بڑھے تو زمین کسانوں میں تقسیم کر دینا ہی کم سے کم فوری طور پر کافی معلوم ہوتا ہے لیکن جیسے جیسے پریم چند کا ذہن زیادہ بالیدہ ہو جاتا ہے وہ حقیقتوں کی سنگینی کے زیادہ قائل ہوتے جاتے ہیں اور جب سور داس پانڈے پور کی لڑائی میں ہار مانتا ہے تو اس کے ہونٹوں سے یہ درد ناک جملے بھی ٹپک پڑتے ہیں۔

"بس بس۔ اب مجھے کیوں مارتے ہو۔ تم جیتے اور میں ہارا۔ یہ بازی تمھارے ہاتھ رہی۔ مجھ سے کھیلتے نہیں بنا۔ تم مانے ہوئے کھلاڑی ہو۔ دم نہیں اکھڑتا۔ کھلاڑیوں کو ملا کھیلتے ہو اور تمھیں حوصلہ بھی اچھا ہے۔ ہمارا دم اکھڑ جاتا ہے۔ ہم ہانپنے لگتے ہیں ہم کھلاڑیوں کو ملا کر نہیں کھیلتے۔" صفحہ ۱۹۱

یہ احساس دھیرے دھیرے پنپتا جاتا ہے کہ مسائل کا حل نہ افراد کی قلب ماہیت میں پوشیدہ ہے نہ سماجی اصلاح کے عارضی اقدامات میں ــــ اس نظام کے اکھاڑ پھینکے بغیر کوئی دوسرا راستہ نہیں ہے جس نے انسانوں کو حیوان بنا دیا ہے اور اس کو بھوکے شکاری کے خون آلود پنجوں اور دانتوں میں تبدیل کر رکھا ہے یا پھر مجبور اور بے بس شکار کے پیچ و تاب کی شکل دے دی ہے اور نظام کا اکھاڑ پھینکنا کوئی ہنسی کھیل نہیں۔ ہزاروں لڑائیاں ہاری جائیں گی ہزاروں لاکھوں انسان اپنی جان سے گزریں گے تب کہیں یہ نظام انسان کو آزادی کا ایک سانس لینے دے گا۔ سنگین احساس پوری قوت کے ساتھ پریم چند کی کہانی "کفن" میں ظاہر ہوا ہے جو بقول ڈاکٹر قاضی عبدالستار "جدید کہانی کا نقطۂ آغاز" ہے اور جس نے انسانی خط و خال پر منڈھے ہوئے آتشیں حسن کے نقلی چہرے توڑ دیے اور انسان کو اس کے حقیقی روپ میں دیکھنے کی کوشش کی اس کے داغوں اور اور زخموں کے مرہم کا خواب دیکھا۔

دراصل کفن داغ اور زخم کے مرہم کا خواب دیکھتا نہیں، دکھاتا ہے اور اس اعتبار سے اس کا مختصر سا تجزیہ بے محل نہ ہوگا۔ "کفن" میں پہلی بار پریم چند سماج کی تھوڑی بہت اصلاح کی جگہ اس کے مسلمات پر براہ راست اور دو ٹوک حملہ کرتے ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ مذہبی رسوم یا مولوی، پنڈت، مہنت اور صوفیوں ہی کے اجارہ داری پر ضرب نہ پڑے تو پورا سماج بلبلا اٹھے آخر مردے کو کفن دینا کیا ضروری ہے خاص طور پر اسے جسے زندگی میں پہننے اوڑھنے کو معمولی کپڑے بھی میسر نہ آئے ہوں یہ وہی پریم چند ہیں جو مرنے کے بعد ہوری کے گئو دان کے ارمان پر پورا ناول لکھ چکے ہیں۔ وہ اچانک پلٹ کر پوچھتے ہیں کہ آخر مردے کے کفن پر پیسا ضائع کرنے کے بجائے مظلوم انسانوں کو جن کی زندگی جانوروں سے بدتر ہے، اس رقم سے دو لمحے نشاط اور خوش وقتی کے میسر

آجائیں تو کیا یہ کفن دینے سے کہیں بہتر کار ثواب نہیں ہے اور اس خیال کے لیے تکنیک کی جو بساط انھوں نے جمائی ہے اس کی بلاغت قابل غور ہے۔

کہانی کے پہلے جملے میں باپ اور بیٹا' ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے بتائے گئے ہیں یہ بجھا ہوا الاؤ گویا وہ پورا سماجی نظام ہے جس کے اندر اب کوئی نئی چنگاری کوئی نوائے سینہ تاب باقی نہیں جو اپنے امکانات ختم کرچکا اور اب شخصیتوں کو کچلنے والا بوجھ بن چکا ہے۔" جاڑوں کی رات ہے۔ فضا سناٹے میں غرق۔ سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا ہے۔" گویا دو افراد اور ان کے سامنے کا یہ الاؤ پوری کائنات سے کٹا ہوا ایک تنہا منظر ہے جس کے سارے رشتے اور سبھی کڑیاں اور رابطے ٹوٹ چکے ہیں۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ ٹوٹتے ہوئے رابطوں اور رشتوں کے منظرنامے میں باپ اور بیٹے (اور دور سے آتی ہوئی بیٹے کی بیوی کی درد میں ڈوبی کراہ) ہی کا رشتہ باقی ہے، جو انسانی استحصال کے نسلاً بعد نسلاً چلے آتے ہوئے سلسلوں کی طرف اشارہ کرتے ہیں اور یہ سلسلہ اس بچے تک پھیلتا نظر آتا ہے جو ابھی پیدا نہیں ہوا ہے اور جس کی پیدائش ماں کو دردِ زہ میں مبتلا کیے ہوئے ہے۔

باپ اور بیٹا دونوں حیوان ہو چکے ہیں دونوں گویا قبائلی دور کے جانورنما انسانوں کی طرح زندہ ہیں زمین کے اندر سے آلو کھود کھود کر کھاتے ہیں اور مٹر اکھاڑ لاتے یا دس پانچ گنے توڑ لاتے پانی پیتے اور "وہیں الاو کے سامنے دونوں اپنی دھوتیاں اوڑھ کر پانو پیٹ میں ڈالے سو جاتے جیسے دو بڑے اژدر کنڈلیاں مارے پڑے ہوں۔" ان میں سے کوئی بھی چیختی ہوئی مرتی ہوئی عورت کی خدمت نہیں کرتا اور ان کی یہ بے دردی اور شقاوت محض اس وجہ سے ہے کہ بقول مادھو ان سے " اس کا تڑپنا اور ہاتھ پاؤں پٹکنا نہیں دیکھا جاتا اور وہ اسے دیکھنے کے علاوہ اور کچھ کر بھی نہیں سکتے کہ "یہاں تو اوجھا بھی ایک روپیہ مانگتا ہے۔ کس کے گھر سے آئے۔" یہ دونوں پیدائشی طور پر ایسے نہ تھے جس نے انھیں انسان سے حیوان بنا دیا وہ یہ احساس تھا کہ وہ کام کریں تو بھی ان کی حالت جانوروں سے بہتر نہیں ہوگی اور فارغ البال وہی لوگ ہوتے ہیں "جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانا جانتے ہیں" پھر آخر تکلیف کام کرنے اور نہ کرتے دونوں میں ہے تو پھر کام چور اور نکھٹو ہونا ہی کیا برا ہے۔ ان میں سے کوئی اپنی حالت بہتر کرنے کی کوشش نہیں کرتا کیونکہ وہ شکنجہ جو انھیں کچل کچل کر حیوان بنا چکا ہے آخر ان کے توڑے ٹوٹ تو نہیں سکتا۔

اس شکنجے کی گرفت ایسی سخت اور اس کے پنجے اس قدر پھیلے ہوئے ہیں کہ اس سے نکلنا گویا فولاد کی دیوار سے سر ٹکرانے کے برابر ہے اور راستہ صرف یہ ہے کہ اس سے چرا کر دو سانسیں سکھ چین کی لے لی جائیں۔ سماجی نظام کے شکنجے پر اب پریم چند کی نظریں ایسی گڑی ہیں کہ زمیندار اس شکنجے کا ایک حصہ ہی نظر آتا ہے اور جیسے وہ ہر

ناول اور ہر کہانی میں ظالم اور بے درد دکھاتے آئے تھے یہاں طنز سے اس کی تصویر کشی بڑی کلیت اور واقعیت سے کرتے ہیں۔

"زمیندار صاحب رحم دل آدمی تھے مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کمبل پر رنگ چڑھانا تھا..... مگر یہ غصہ یا انتقام کا موقع نہ تھا۔ طوعاً و کرہاً دو روپے نکال کر پھینک دیے مگر تشفی کا ایک کلمہ بھی زبان سے نہ نکالا۔ اس کی طرف تاکا تک نہیں گویا سر کا بوجھ اتارا ہو۔"

کیسی سنگین تصویر ہے جیسے فولاد کا کوئی مجسمہ کسی کمزور انسان پر گر پڑا ہو اور وہ اس کے بوجھ کے نیچے مر رہا ہو یا جیسے Lacoon کے مجسمے کا اژدہا چاروں طرف سے کسی انسان کے گرد اپنی گرفت سخت سے سخت تر کرتا جا رہا ہو اور اس کی ہڈی ہڈی پس جا رہی ہو۔

اور پھر شراب خانہ ـــــ جہاں قدم رکھتے ہی دونوں باپ بیٹے بغاوت کا علم بلند کرنے کا فیصلہ کر بیٹھتے ہیں کہ آخر لاش کو کفن دینا کیا ضرور ہے اور کفن پر روپیہ ضائع کرنے کے بجائے ان سے دو لمحے لذت اور نشاط دینے والی شراب کیوں نہ پی جائے کہ اصل شے تو انسانی مسرت ہی ہے۔

"ہاں بیٹا بیکنٹھ میں جائے گی کسی کو ستایا نہیں۔ کسی کو دبایا نہیں۔ مرتے وقت ہماری زندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔ وہ بیکنٹھ میں نہ جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھوں سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ دھونے کے لیے گنگا جاتے ہیں اور مندر میں جل چڑھاتے ہیں۔"

اور پھر گھیسو کا یہ جملہ جس کے بعد کہنے کو کچھ نہیں رہ جاتا اور گانا اور ناچ کہانی کی معراج فراہم کرتے ہیں۔

"گھیسو نے سمجھایا، کیوں روتا ہے بیٹا۔ خوش ہو کر وہ مایا جال سے مکت ہو گئی جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ دیے۔"

اور دونوں وہیں کھڑے ہو کر گانے لگے "ٹھگنی کیوں نینا جھکاوے ٹھگنی۔"

سارا میخانہ محو تماشا تھا اور یہ دونوں میکش محویت کے عالم میں گائے جاتے تھے پھر دونوں ناچنے لگے۔ اچھلے بھی کودے بھی، مٹکے بھی، بھاو بھی بتائے اور آخر نشہ سے بدمست ہو کر وہیں گر پڑے۔"

درد کی انتہا یہ ہے کہ نشاط میں ڈھل جائے آنسو کی انتہا یہ ہے کہ زہر خند بن جائے اور اس درد، غصہ، بے بسی اور کرب نے انتہائی شکل ناچ اور گانے ـــــ ٹھگنی کیوں نینا جھکاوے ٹھگنی ـــ کی شکل اختیار کر لی ہے اور یہ گویا اس آنے والے نشاط کے اشارے ہیں جو ہنوز پردۂ تقدیر میں ہے۔ یہ بھی محض اتفاق نہیں ہے کہ دونوں مرتے نہیں ہیں

صرف نشے میں بدمست ہوکر گر پڑتے ہیں نشہ ٹوٹنے کا پھر بدمستی ختم ہو گئی اور درد کا پھر وہی سلسلہ جو موت سے بھی عظیم تر ہے۔

یہاں پریم چند اصلاح پسندی کے دائرے سے مکمل طور پر باہر نکل چکے ہیں۔ یہ کہانی جرأت فکر ہی کی دلیل نہیں تکنیک کی بلاغت اور بلوغت کا بھی ثبوت ہے۔ اس کی تمثیلی تہہ داری، آغاز معراج اور اختتام کے بلیغ اشارے ــــ یوں تو ان کے ناولوں میں بھی ہیں (مثلاً میدان عمل اور گئودان کے ابتدائی پیراگراف پورے ناول کی فضا اور مرکزی فکر کے غماز ہیں) مگر اس کہانی میں تکنیک کی یہ فن کارانہ ترتیب اور واقعات، کردار اور جملوں کی مدد سے کہانی کا ہنر اپنے کمال پر ہے۔ یہ پریم چند وہی ہیں جو اس قسم کے فرحت بخش اور کیف آور منظر نامے لکھنے پر قادر تھے جو ان کے جمالیاتی شعور اور فن کارانہ چابک دستی کا تابناک ثبوت ہیں۔

"شمال کے کوہستانی سلسلوں کے بیچ میں ایک چھوٹا سا ہرا بھرا گاؤں ہے سامنے گنگا کسی دوشیزہ کی طرح ہنستی اچھلتی گاتی اور ناچتی چلی جارہی ہے۔ گاؤں کے پیچھے ایک اونچا پہاڑ کسی بوڑھے جوگی کی طرح جٹا بڑھائے سیاہ تیمن خیال میں محو کھڑا ہے؛ یہ موضع گویا اس کی طفلی کی یاد ہے خوشیوں اور دلچسپیوں سے پُر۔ (میدان عمل ص۱۲۲)

یا پھر جیون پربھات کا یہ ٹکڑا۔

"دوپہر کی تمازت ہوا کے جھونکوں کے ساتھ گزر جاتی اچانک جھیل کے کنارے جامن کے درخت کے گھنے پتوں میں کویل کی کوک سنائی دی۔ مایا اپنے بچپن کی باتیں سنانے لگی۔ ماں باپ اور بچپن کے ساتھیوں کا ذکر کرتے ہوئے اس کی پیشانی سے آنچل سرک گیا ...... عہد طفلی کی یاد نے اس کے دل کو برما دیا... راحت بخش ماں کی طرح (وہ) مہر مادری کے جذبے سے معمور تھی"۔ (اقتباس۔ ڈاکٹر قمر رئیس پریم چند کا تنقیدی مطالعہ ص۲۰۳)

پریم چند بنیادی طور پر فن کار تھے اپنے سارے شعور اور عصری حسیت کو وہ کس طرح اپنے پڑھنے والوں کے لیے جمالیاتی تجربے میں ڈھال کر پیش کر سکے ہیں یہی ان کی پرکھ ہے جمالیاتی تجربہ دراصل پڑھنے والے میں اچانک اہتزاز کی سطح تک پہنچنے کا نام ہے جس کا احساس ممکن ہے اور بیان تقریباً ناممکن۔ ہر فن کار اس لمحۂ اہتزاز کو حاصل کرنے کے لیے اپنی تکنیک رکھتا ہے اور اسی کے ذریعے پڑھنے والوں کو انوکھی کیفیت بخش دیتا ہے پریم چند ابتدائی دور میں واقعات کے ڈرامائی موڑ سے اور بعد کے ادوار میں کرداروں کے ڈرامائی ارتقا سے اہتزاز کی یہ کیفیت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے کردار داستانوں کی طرح جامع کمالات تو نہیں ہیں، سماجی طبقات کے نمائندہ اور بڑی حد تک Typical ہیں لیکن باطنی کشمکش سے ٹکراتا اندرونی شخصیتوں کی پیکار سے آزاد ہیں یہ نفسیاتی پیچیدگیاں

اردو کے افسانوی ادب میں پریم چند کے بعد آئیں۔ لیکن پریم چند کے کردار فنی ارتقا کی ایک اہم کڑی ہیں وہ نذیر احمد کے کرداروں کی طرح محض تمثیلی نہیں ہیں بلکہ ان کی واضح انفرادی شخصیت ہے شرر کی طرح وہ محض علامت نہیں ہیں جس کی بنا پر صلاح الدین احمد نے کہا تھا کہ شرر نے فردوس بریں جیسا اعلا ناول اردو کو دیا لیکن اردو ادب کو کوئی یادگار کردار نہ دے سکے۔ سرشار کا خوجی، ظاہر دار بیگ اور کلیم یادگار کردار ہیں امراؤ جان ادا ان سب سے آگے ہے کہ اس کی محض انفرادی شخصیت ہی نہیں ہے تھوڑی بہت باطنی زندگی بھی ہے جو کشمکش سے یکسر خالی بھی نہیں ہے لیکن پریم چند کے کرداروں کی شخصیت ان سب سے زیادہ ہے گوبر، دھنیا، جھنیا، مالتی، مہتا، صنوبر، غوث خاں گائیتری غرض یہ لوگ اپنے اپنے نام ہی نہیں رکھتے اپنے نام کے ساتھ پوری خصوصیات لے کر سامنے آتے ہیں۔ یہ لوگ Abnormal نہیں ہیں، محض [illegible] بھی نہیں ہیں، مگر نارمل انسان کی ساری عمومیت کو سمیٹ لینے کے بعد بھی اپنی باطنی زندگی اور فکر و احساس کے تانے بانے کے ساتھ اپنی انفرادیت کا انوکھاپن باقی رکھتے ہیں جو گوبر ہے وہ وہ سور داس نہیں ہے اور گاؤں کا ہر نوجوان یا ہر سادھو منش بوڑھا نہیں ہو سکتا۔ یقیناً ان کے کردار تہہ داری اور گہرائی سے بڑی حد تک محروم ہیں لیکن اس کے علاوہ وہ اپنے دور کے افسانوی ادب کے ارتقا کی اعلا ترین مرحلے پر نظر آتے ہیں۔

پریم چند اپنے آرٹ کا تانا بانا کرداروں کے Juxta position سے تیار کرتے ہیں۔ جان سیوک اور صوفیا چدگان ہستی میں دو مختلف نظام ہائے اقدار، دو مختلف مزاجوں کے ساتھ ایک دوسرے کے متقابل ہیں۔ سکھدا اور سکینہ کے کرداروں کا تضاد "میدان عمل" کا مرکزی تضاد ہے۔ امر کانت اور سلیم اسی طرح ایک دوسرے کے متقابل ہیں۔ پریم چند اپنے ناولوں اور افسانوں میں جمالیاتی کیفیت کا لمحۂ اہتزاز کرداروں کے ڈرامائی ارتقا کے ذریعے پیدا کرتے ہیں۔ ارتفاع کی وہ سطح جب اچانک انسان کو واقعات کا نیا ادراک حاصل ہوتا ہے اور وہ خود غرضی کا لالچ اور استحصال کی دلدل سے ابھر کر اچانک ایثار کے معنی سیکھتا ہے اور دوسروں کے لیے جینے کے سکھ سے دوچار ہوتا ہے، یہ لمحہ اس کو نہیں ناول کے پڑھنے والوں کو بھی زندگی کی نئی پہچان اور جمالیاتی سرمستی کے نئے کیف سے دوچار کر دیتا ہے۔

پریم چند واقعات اور کردار کا وہ توازن قائم رکھتے ہیں جسے ٹالسٹائی کے سلسلے میں لوکاچ نے ہیگل سے اصطلاح مستعار لے کر کلیت سے تعبیر کیا ہے، واقعہ سیدھا سادا نہیں ہے، بلکہ ہر اہم واقعے سے کردار کی نشوونما یا اس میں تبدیلی کے نئے موڑ پیدا ہوتے ہیں یا سامنے آتے ہیں مثلاً "میدان عمل" میں "ستیہ نرائن کتھا" کی محفل محض ایک مذہبی یا تہذیبی رواج کی تصویر کشی نہیں ہے بلکہ اسی کتھا سے ہریجنوں کے اخراج سے وہ کشمکش پیدا ہوتی ہے جو آخرکار سکھدا کو ایک مغرور اور خود پرست عورت سے ایثار پسند مجاہد میں تبدیل

کردیتی ہے۔ واقعات اور مناظر اس اعتبار سے افسانوی کلیت کا حصہ بن جاتے ہیں اور ایک وسیع تر منظر نامہ فراہم کرتے ہیں پھر کردار میں تبدیلی لانے والے یہ واقعات کرداروں کے دلوں میں جو ہلچل پیدا کرتے ہیں، خیالات کی جو سلسلہ در سلسلہ لہریں ابھارتے ہیں انھیں پریم چند اپنے لفظوں میں اور اپنے احساسات و جذبات کے آئینے میں نہیں اس کردار کی بساط اور ماحول کے مطابق بیان کرتے جاتے ہیں مثلاً "منوہر جب شوث خاں کے مظالم سے بچنے کے لیے اسے قتل کر دیتا ہے اور پولیس گانو کے سبھی نوجوانوں کو اس قتل کے الزام میں گرفتار کرلیتی ہے، بے گناہ ملزم منوہر کو کوستے اور ملامت کرتے ہیں، وہ دکھ سے نڈھال ہوکر ایک رات جیل کی تیرہ و تار کوٹھری میں تنہا پڑا سوچتا ہے:

" ابھی تو اگہن کی فصل کی وجہ سے گھر میں کھانے کو ہوگا مگر کھیت تو بوئے نہ گئے ہوں گے۔ چیت میں کھیت میں جب ایک دانہ بھی پیدا نہ ہوگا اور بال بچے دانے دانے کو روئیں گے تب ان کی کیا حالت ہوگی معلوم ہوتا ہے کہ اس کیل میں کھٹمل ہو گئے ہیں، نوچے ڈالتے ہیں اور یہ رونا سال دو سال کا نہیں، کہیں سب کالے پانی نہ بھیج دیے گئے تو جنم بھر کا رونا ہے۔" (گوشۂ عافیت صفحہ ۱۴۱ بحوالہ قمر رئیس، پریم چند کا تنقیدی مطالعہ صفحہ ۴۴۶)

خیالات کی رو جیسے قدرتی ڈھنگ سے کردار کے ذہن اور مزاج کے مطابق بہہ رہی ہے، یہاں پریم چند نہیں بولتے منوہر بول رہا ہے۔ پریم چند کردار اور واقعات کے ذریعے اٹھی تبدیلیوں کے ذریعے آرٹ کی بنیاد اٹھاتے ہیں اور اپنے ناولوں میں جمالیاتی کیف اور عرفان اور ادراک کا جادو جگاتے ہیں۔

پریم چند محض پرانی تاریخ کا ورق نہیں ہیں، انھیں صرف بیتے دنوں کی پرچھائیوں کی تلاش میں نہیں پڑھا جانا چاہیے، یہ الگ بات ہے کہ یہ پرچھائیاں بھی ان کے ہاں ملتی ہیں اور ہر دور کا اعلا ادب اس دور کی مستند تاریخ اور معتبر عکس بھی ہوتا ہے مگر اس کی معنویت محض عکاسی میں مضمر نہیں، اس کیف زائی اور کیفیت آفرینی میں مضمر ہوتی ہے جس کے ذریعے وہ اپنے علاقے کے باہر اور اپنے زمانے کے بہت دن بعد بھی اپنے پڑھنے والوں کو مسرت اور بصیرت کے لمحۂ اہتزاز بخش سکتا ہے اور نئی حسیت اور نیا فکری ارتعاش عطا کر سکتا ہے۔ پریم چند کے ناولوں کے صفحات جگہ جگہ سے فرسودہ ہو گئے ہیں مگر ان کے بیشتر حصوں میں یہ قوت اور توانائی موجود ہے۔ حق تو یہ ہے کہ اقبال اور پریم چند ایسی توانائی کے ایسے دو مستقر ہیں جن سے اردو کا تخلیقی ادب آگے کی اڑانیں بھرنے کے لیے روانہ ہوا ہے۔

بعض نقادوں کو پریم چند کی فرد جرم بڑی طویل نظر آتی ہے، جرم یہ ہے کہ پریم چند کی کہانیوں اور ناولوں میں پلاٹ اور قصے کی اہمیت ہے، جرم یہ ہے کہ وہ واقعات

بیان کرتے ہیں پھر ان کے ہاں کردار ہیں اور کردار بھی ایسے جو سیدھی سادی زندگی کے معمولی کردار ہیں ان کے ہاں نہ مجرم، نہ جیب کترے، نہ مخبطی اور دیوانے، نہ نفسیاتی مجنون کے مریض، جرم یہ بھی ہے کہ ان کے کرداروں کی زندگی ایسی بھی ہوئی نہیں ہے کہ ان کی مجموعی شخصیت یا کردار کی پہچان مشکل ہو جائے۔ جرم یہ بھی ہے کہ پریم چند اپنے ارد گرد کی زندگی کی عکاسی کو اہمیت دیتے ہیں پھر یہ تصور تو بالکل ہی ناقابل معافی ہے کہ پریم چند فن کو محض اپنی ذات کی پہچان کا ذریعہ نہیں سمجھتے۔

اس فرد جرم میں کچھ باتیں صحیح ہیں کچھ میں نیم صداقت ہے اور کچھ میں مریضانہ انداز نظر۔ ظاہر ہے پریم چند اردو میں افسانوی ادب کا حرف تکمیل نہیں ہے زمانہ ان کے بعد بھی گرم سفر رہا ہے اور رہے گا۔ فکر و نظر کی نئی راہیں نکلیں گی اور تکنیک اور فن کاری کے نئے اسلوب دریافت ہوں گے مگر بعد کی آنے والی جدتوں کی ذمہ داری پریم چند کی نہیں ہے دوسروں کی ہیں اور دوسرے بھی وہ جو ابھی تک استناد اور اعتبار حاصل نہیں کر سکے ہیں لیکن پریم چند محض سماجی عکاس نہیں تھے۔ وہ اپنے دور کے اہم سوال سے دوچار تھے اور یہ سوال تھا فرد کی شخصیت اور اس کے امکانات کی سرحدوں کے تعین اور ان سرحدوں کی پہچان کا سوال۔ ان کے ہمعصروں میں کوئی اس کا جواب مرد کامل میں تلاش کر رہا تھا، کوئی بلوا منگل میں (آغا حشر) کوئی غزل کے پیرائے میں (حسرت) تو کوئی تصور مرگ میں (فانی)۔ پریم چند نے اپنے تخلیقی سفر کے اختتام پر یہ راز پایا کہ فرد اور اس کی ذات کی تکمیل کے درمیان جو عناصر حائل ہیں فرد کی تکمیل انھی عناصر کو ہٹانے کی جدوجہد میں شرکت اور براہ راست شمولیت ہی کے ذریعے ممکن ہے فرد اپنی تکمیل تک پہنچ سکتا ہے تو اس کائناتی اور سماجی شمولیت ہی کے ذریعے ہی عرفان کا تنہا سرچشمہ اور نجات کا واحد وسیلہ ہے۔

لیکن فرد کی شخصیت کو مسخ کرنے والے یہ عناصر محض چند روشن خیال افراد کے احساس شمولیت سے دور نہیں کیے جا سکتے۔

پریم چند اپنے ہمعصروں سے اپنے تاریخی شعور کے اعتبار سے آگے ہیں، وہ کھلی آنکھوں دیکھتے ہیں کہ شخصیت کو مسخ کرنے والے عناصر کو دور کرنے والی قوتیں وہی ہوں گی جو سماج کے اکثریتی طبقے یعنی محنت کشوں کی قوت ہوگی اور اسی وجہ سے انھوں نے اپنا رشتہ فکری اور فنی اعتبار سے کسانوں اور محنت کشوں سے جوڑا جو سماجی تبدیلی ہی کے لیے فرد کی تکمیل کا واحد وسیلہ ہے۔ اینگلز نے اسی لیے کہا تھا کہ فرد کو حسن سے لطف حاصل کرنے کے لیے اور اس کو احساس فن کی منزل تک پہنچنے کے لیے اس انقلاب کے عمل سے گزرنا ضروری ہے اور اقبال، محمد علی جوہر، فانی، حسرت اور آغا حشر کے دور کی یہ آواز پریم چند کے الفاظ میں اس طرح اظہار پاتی ہے۔

"انسان خطرتاً دیوتاؤں کی طرح ہے۔ زمانے کے جال و فریب یا حالات
سے مجبور ہو کر وہ اپنا تقدس کھو بیٹھتا ہے۔ ادب اسی تقدس کو اپنی جگہ
مستحکم کرنے کی کوشش کرتا ہے ـــــ اپدیشوں سے نہیں، نصیحت سے
نہیں ـــــ جذبات کو متحرک کرکے دل کے نازک تاروں پر چوٹ لگا
کر، نیچر سے ہم آہنگی پیدا کرکے۔"(پریم چند: کچھ وچار ص۴۵ محولہ جعفر رضا:
پریم چند کہانی کا رہنما۱۵۱)
انسان کے گم شدہ تقدس کی بازیافت کی یہی کوشش پریم چند کا کرشمہ بھی ہے اور کارنامہ بھی۔

ف ۹۰۱

ع ملاحظہ ہو میدان عمل کا پہلا پیراگراف۔ ہماری تعلیم گاہوں میں جتنی سختی سے فیس وصول کی جاتی ہے اتنی سختی سے شاید کاشتکاروں سے مال گزاری بھی وصول نہیں کی جاتی ... ایسے جابرانہ قواعد کا مقصد اس کے سوا اور کیا ہو سکتا ہے کہ غریبوں کے لیے مدرسے کے دروازے بند کر دیے جائیں وہی ناہمدرد حکومت جو دوسرے صیغوں میں نظر آتی ہے ہمارے مدرسوں میں بھی ہے وہ کسی کے ساتھ رعایت نہیں کرتی کوئی عذر نہیں سنتی۔ ص ۵

ملاحظہ ہو گئودان میں رائے صاحب کا کردار۔ پچھلی ستیہ گرہ کی لڑائی میں رائے صاحب نے بڑا نام کمایا تھا کونسل کی ممبری چھوڑ کر جیل گئے تھے جبھی سے ان کے علاقے کے اسامیوں کو ان سے بڑی عقیدت ہو گئی تھی یہ نہیں کہ ان کے علاقہ میں اسامیوں کے ساتھ کوئی رعایت کی جاتی ہو یا تاوان بیگار کی سختی کچھ کم ہو مگر یہ ساری بدنامی مختاروں کے سر تھی..... قوم پرست ہونے پر بھی (رائے صاحب) حاکموں سے میل جول قائم رکھتے تھے۔ گئودان۔ ص ۱۷۔

ت یہ بات دلچسپی سے خالی نہیں کہ ٹالسٹائی کا ناول Resurrection ۱۸۹۹/۱۹۰۰ کے لگ بھگ شائع ہوا تھا۔ اس کا حصہ بھی کچھ اس طرح تھا کہ شہزادہ نخلو دوف اپنی نوکرانی کشوشا کو طوائف بناتا ہے۔ اس بے گناہ دوشیزہ کو قتل کے الزام میں سزا ہو گئی ہے۔ وہ تلافی کے طور پر اپنی تمام جائداد کسانوں میں بانٹ دیتا ہے اور کشوشا سے شادی کرنے کے لیے سائبریا تک جاتا ہے مگر کشوشا یہ سمجھ کر شادی سے انکار کر دیتی ہے کہ شہزادہ اس سے محبت کی وجہ سے نہیں بلکہ ہمدردی اور رحم کی بنا پر شادی کر رہا ہے۔

گوشۂ عافیت پر تبصرہ کرتے ہوئے ایک ہندی نقاد نے اسے ریزرکشن کا ترجمہ قرار دیتے ہوئے کرداروں میں یہ مساواتیں اور مماثلتیں ظاہر کی ہیں۔

نخلو دوف: (گیان شنکر + پریم شنکر + مایا شنکر) × ½

پرنتو ادھک تر نخلودوف کا کچھ حصہ: گیان شنکر

گیان شنکر (تھلورون + ی +
پریم شنکر (تھلورون + کرشان + نواقت)
مایا شنکر (تھلورون + ایک ودیارتھی) ×½
امرت رائے، قلم کا سپاہی، ص ۲۲۰ ۔ ۲۲۲ بحوالہ ڈاکٹر جعفر رضا، پریم چند فن اور تعمیر فن، کتا بستان الہ آباد، ۱۹۷۷، ص ۱۸۸

ک جدیدیت اور ادب ۔ ص ۱۸۰

ۃ پریم چند نے ایک جگہ لکھا ہے ، میں حقیقت پسند نہیں ہوں۔ کہانی میں چیز جیسوں کی تیوں رکھی جائے تو سوانح عمری ہو جائے گی، دستکار کی طرح ادیب کا حقیقت پسند ہونا ضروری نہیں، وہ ہو بھی نہیں سکتا۔ ادب کی تخلیق گرو ہ انسان کو آگے بڑھانے اٹھانے کے لیے ہوتی ہے ... شالیت ضرور ہو لیکن حقیقت پسندی اور فطری انداز کے برعکس نہ ہو۔ اس طرح حقیقت پسند بھی شالیت کو نہ بھولے تو بہتر ہے ۔ بحوالہ کاشری شری نواساچاریہ مضمون ۔ سورگیہ آتما کی سمرتی میں۔ پریم چند سمرتی انک مئی ۱۹۳۷ ۔ بحوالہ جعفر رضا، پریم چند کہانی کار ص ۱۶۴

ٹ یہاں بھگت سنگھ اور گاندھی جی کے تصور فرد اور اس کے امکانات کے تصور کو بھی پیش نظر رکھنا چاہیے۔

مختصر افسانے کو جذبے کی مستی، تخیل کی لطافت اور اسلوب کا جادو بخشنے والا کرشن چندر اردو تنقید کا قتیل ہو گیا۔ ان کے ناکام افسانوں کی غلط اور مبالغہ آمیز تعریف و توصیف نے کرشن چندر کے حقیقی آرٹ کو چھپا کر صرف ان کے فن کے کمزور گوشوں پر توجہ مرکوز کر دی۔ آخر دور کی کمزور تحریروں نے نئی نسل کو کرشن سے دور کر دیا ان کے لیے یہ تصور بھی دشوار ہو گیا کہ کرشن چندر پریم چند کے بعد اردو افسانے کا سب سے بڑا نام ہے اور لگ بھگ چوتھائی صدی تک اردو افسانے پر کرشن کی بلا شرکت غیرے حکمرانی رہی ہے منٹو اور بیدی کبھی کبھی کرشن چندر کی اس فرماں روائی میں شریک ہوتے رہے مگر ان دونوں کی فتوحات وقتی تھیں اور کرشن چندر کا وقار ان سے کہیں زیادہ مستحکم اور استوار۔

حقیقی کرشن چندر کہاں ہیں اور اپنی کن کہانیوں یا ناولوں میں جلوہ گر ہیں ؟
یقیناً اپنی بعض بھرپور جھلکیوں اور dreams Flashes کے باوجود کرشن کا آرٹ گدھے کی سرگذشت" یا "گدھے کی واپسی" یا مشینوں کا شہر" یا" ایک وائلن سمندر کے کنارے" جیسے ناولوں یا " ربر کی عورت" یا آخر دور کی ان لاتعداد کہانیوں میں نہیں جنھیں ان کے مخالفین نے اچھالا۔ حقیقی کرشن چندر تو میرے نزدیک " اَن داتا"، " مولی"، " کالو بھنگی"، " مہالکشمی کے پل" اور " دادر پل کے بچے" میں بھی نہیں، البتہ جہاں اداسی اور لطافت کی دلدوز قوس قزح حقیقی ہے، کرشن چندر وہاں ہیں۔ " نظارے" اور " طلسم خیال" کی کہانیوں اور ناول " شکست" سے لے کر" موہنجوداڑو کی کنجیاں" تک اس حقیقی کرشن چندر کا سلسلہ پھیلا ہوا ہے۔ اس کے بعد، طلسم بکھر گیا وجہ صرف یہ تھی کہ رومانوی فن کار اپنے فن کی رومانوی نرمی، لطافت اور نزاکت میں حقیقت نگاری کو سمونے میں ناکامیاب رہا اور کارگہ شیشہ گری ٹکڑے ٹکڑے ہو گیا ناکامی صرف اس کی اپنی ہی نہ تھی حالات کی

ہی نہ تھی، اس عہد کی بھی تھی جو فن کار کے ساتھ ساتھ اس سے زیادہ موثر ڈھنگ سے لوح ایام پر ارتقا کا افسانہ لکھ رہا تھا اور جو اس تحریر کے دائرے میں نہ آنے والی ہر سطر کو مٹانے یا اسے بدرنگ کر دینے پر مصر تھا۔

کرشن چندر کے حالات ان کے ہم عصروں سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ اسکول کے دنوں میں پہلی کہانی اپنے کسی ظالم استاد کا مذاق اڑانے کے لیے لکھی، پکڑے گئے، پٹائی ہوئی اور اس سرزنش کی بدولت ہم جماعتوں میں ممتاز ہوئے پھر عنفوان شباب نے آلیا۔ عشقیہ کیفیات کی نرمی اور ربودگی، ایک معصومانہ حیرت کا نشہ زندگی کو ایک عجیب اور غریب سرشاری سے دیکھنے کا پہلا پہلا تجربہ —— یہی کرشن چندر ہیں جنھوں نے نظارے اور طلسم خیال کی رومانوی کہانیاں لکھیں اور پریم چند اور یلدرم کی اولیت کے باوجود مختصر افسانے کو پہلی بار آرٹ کی دھڑکن اور فنون لطیفہ کا حسن بخشا۔

کرشن چندر کی حقیقی پہچان یہی نکھری ستھری رومانوی فضا کی کہانیاں ہیں جن میں زندگی شفق کے رنگ، قوس قزح کی مستی، باد بہار کے جھونکے، بے کھتوون کے نغمے اور مونا لزا کی مسکراہٹ کی طرح حسین معلوم ہوتی ہے۔ اور زندگی کی ساری افسردگی، اداسی اور سلگتا ہوا درد ان سے محرومی اور نارسائی سے پیدا ہوتے ہیں آخر ایسا کیوں ہے کہ شباب کی قسمت میں بجھ کر رہ جانا ہے، یا ہلدی کی گانٹھوں کے بیوپاری (زندگی کے موڑ پر) تمنا کا آخری باب 'موت یا محرومی سے کیوں لکھا جاتا ہے۔

عنفوان شباب کے وہ لطیف احساسات جو حرف و بیان کے دائرے میں نہیں آتے لفظ کا سایہ پڑ جائے تو ان کا رنگ میلا ہوتا ہے۔ کرشن چندر کی ابتدائی کہانیوں میں لطافت اور نزاکت اظہار کے ساتھ ادا ہوئے ہیں دیکھیں 'یرقان'، "حسن اور حیوان" اور "جنت اور جہنم" جیسی کہانیوں میں ان کے لطیف عکس دیکھے جا سکتے ہیں۔ یہ اظہار کا نیا آہنگ ہی نہیں ہیں بلکہ زبان و بیان کی نئی سرحدوں اور نئی تابناکیوں اور تہہ داریوں کے آئینہ دار ہیں، یہ بیان کے نئے امکانات کی نشان دہی کرنے والا اسلوب ہے۔

"نظارے" اور 'طلسم خیال' دونوں اب نایاب ہیں۔ ان کے افسانوں کی دلکشی اور سحر آفرینی آج کے پڑھنے والے کی نظر سے اوجھل ہے اور کرشن چندر کے اصلی خط و خال پر بعد کے افسانوں کے رنگ و آہنگ کی روشنی میں رائے زنی کا رواج عام ہو چلا ہے مگر یہ کرشن چندر کے ساتھ انصاف ہے اور نہ نقادان فن کی ذمہ داری کا ثبوت۔

کرشن چندر نے رومانوی لطافت کی ان عطر بیزیوں اور نغمہ آفرینیوں میں سماجی دردمندی کا ایک نیا عنصر داخل کیا جو اس دور کے نئے موڑ کی نشان دہی کرتا تھا۔ قاضی عبدالغفار بھی رومانویت سے منور نثر لکھتے لکھتے لیلیٰ کے خطوط میں عورت کے اس مظلوم تصور تک پہنچ چکے تھے۔ کرشن چندر نے زندگی کے موڑ پر کی کہانیوں میں انسان کی حسن اور سرمستی کی تلاش اور اس کے حقیقت سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جانے کے کئی مناظر اپنے

مخصوص رنگ و آہنگ کے ساتھ قلم بند کیے ہیں۔ پہلے چند سحر طراز مرقعے۔ یہ صرف رومانوی مرقعے نہیں ہیں اردو نثر کے بہترین نمونے ہیں۔

"گہرے نیلے آسمان میں تارے چمکنے لگے۔ نیڈوز ہوٹل کی پہاڑی پر یکایک بجلی کے قمقموں کی قطار روشن ہو اٹھی۔ ایسا معلوم ہوا گویا کسی نے بنفشہ کے پھولوں کی چھڑی فضا میں اچھال دی اور پھر چاند مغربی اُفق پر شفق کی آخری لکیر پر محبوب، شرمایا ہوا برآمد ہوا، اس مہ وش ساقی کی طرح جس نے اپنے دست سیمیں میں پہلی بار مینا اٹھائی ہو" (بالکونی)

"زمین اسے اپنے پاس بلا رہی تھی۔ میلوں تک پھیلے ہوئے کھیتوں پر مٹی کی سوندھی لطیف اور پاکیزہ خوشبو ایک ہلکے کہرے کی طرح چھائی ہوئی تھی۔ آہستہ آہستہ درختوں کے تنوں پر سٹلے اور گلہریوں کی دمیں سرکنے لگیں اور کھیت کے کناروں کی اوٹ میں چھپتے ہوئے خرگوش بھاگنے لگے دور ایک اونچی مینڈھ پر ایک مورنی کھڑی تھی اور مور اپنے دل کش پروں کے چھتر کو پھیلائے اس کے سامنے ناچ رہا تھا۔ ساری کائنات نغمہ ریز تھی اور زمین اپنے محور پر گھومتی ہوئی ناچ رہی تھی! اس دل کش، دلفریب اور ابدی رقص کے سامنے انسانی زندگیاں اس کی مسرتیں اور غم کس قدر ہیچ تھے ان کا منبع نامعلوم اور ان کی منزل ناپید...... مور کے چھتر پر مختلف رنگوں کی نازک جھلکیاں بدلتی جا رہی تھیں ارغوانی...... آسمانی...... دھانی جوشیاں...... غم...... زندگیاں" (زندگی کے موڑ پر)

"بادلوں اور ڈوبتے ہوئے سورج کے عکس سے ایسا معلوم ہوتا تھا کہ کسی عالیشان محل کے نیلگوں فرش پر ایک طلائی ستون کھڑا ہے اور ایک مرمریں محراب کو سہارا دے رہا ہے یعنی جگدیش نے پانی کی سطح پر ایک سنگریزہ پھینکا ارتعاش پیدا ہوا اور دوسرے لمحے میں وہ خوبصورت محل اور طلائی ستون تھرتھرا کر لاکھوں جواہر ریزوں میں بکھر گیا۔ اب پانی کی سطح پر لاکھوں سورج متلاطم تھے؛" (اگرجن کی ایک شام)

اردو نثر کے پاس اپنی ساڑھے تین سو سال کی تاریخ میں ایسے کتنے جواہر پارے ہیں؟ یہ محض بیانیہ ٹکڑے نہیں ہیں ان میں کرشن چندر نے انسانی رشتوں کی اداسی، قوت، بے بسی اور رنگا رنگی انسان کے اپنے بدلتے ہوئے موڑ، نفسیاتی اور جذباتی کیفیات اور پھر ان کی روشنی میں بدلتے ہوئے مناظر کی تصویر کشی کی ہے جس کا شاید اعلا ترین نمونہ۔ اردو ادب کی پوری تاریخ میں اعلا ترین نمونہ ــــ ناول 'شکست' کا وہ منظر ہے جہاں ہیرو شکست خواب کے بعد اپنی زبان پر راکھ کا سا سیٹھاپن محسوس کرتا ہے۔ اس کا اگر کوئی جواب اردو نثر کے پاس ہے تو جوش ملیح آبادی کی 'یادوں کی برات' میں صبح کی تعریف میں لکھے ہوئے نو صفحات ہیں؛

انسانی کیفیات کی بے اختیاری اور لطافت کے چند نمونے دیکھیے جنھوں نے کرشن چندر کے افسانوں کو دل دوزی اور دل نشینی بخشی ہے۔

"ان پھولوں کے نام سے کسی کو آگاہ نہ ہونا چاہیے۔ شاید ان پھولوں کا کوئی نام ہی نہیں اور یوں بھی خوبصورتی کا کوئی نام نہیں ہوتا۔ حسن کی کوئی ذات نہیں ہے" (اگرجن کی ایک شام)

گرفتاری کے فوراً بعد جیل خانے کے لیے رخصت ہوتے وقت اطالوی دوشیزہ، ماریا پیانو پر بہار کا نغمہ بجا رہی ہے:

"وہ پیانو پر نغمہ بہار بجانے لگی۔ اس کی آنکھوں سے آنسو گر رہے تھے اور نغمے کی پہنائیوں میں خوش الحان طیور چہچہانے لگے، پھولوں بھری ڈالیاں لہرانے لگیں شہتوت کے پتے خوشی سے ناچنے لگے۔ بلبل کے نغمے، عورتوں کے مسرت بھرے قہقہے اور بے فکر بچوں کی معصوم خوشیاں ..... بہار ..... بہار ..... بہار" (بالکونی)

"میں نے جگدیش کی آنکھوں کی گہرائیوں میں جھانک کر دیکھا۔ آہ ان گہرائیوں کا الم کسی بے کس زخمی سسکتے ہوئے آہو کی فریادوں کا آئینہ دار تھا۔ ہرن جانکنی میں تھا اور زندگی نافے سے پھوٹ پھوٹ کر نکل رہی تھی۔ جب سندر سپنے اس دنیا سے ٹکراتے ہیں تو پانی کے بلبلے کی طرح چٹخ کر ٹوٹ جاتے ہیں" (اگرجن کی ایک شام)

ٹوٹتے ہوئے سپنوں کی یہ کھنک کرشن چندر کی کہانیوں میں آہستہ آہستہ گرج بنتی گئی زیادہ پُر شور زیادہ واضح اور زیادہ بلند آہنگ۔ یعنی مرحلہ وہ آگیا جب رومانوی کرشن چندر کو شیشے سے زیادہ نازک اسلوب میں حقیقت نگاری کے تقاضوں کو سمونا تھا یہاں کرشن چندر کا اسلوب جگہ جگہ سے ٹوٹا اور بکھرا ہے اور ستم یہ ہوا کہ اس ٹوٹتے بکھرتے اسلوب کے نمونوں کو کرشن چندر کے نمائندہ فن پارے قرار دے کر کرشن چندر کا محاکمہ کیا جانے لگا حقیقت نگاری کے بے محابا انداز کو کرشن چندر کی رومانوی لطافت اپنے میں نہیں سمو سکی اور جا بجا "برہنہ حرف گفتن" کی شکار ہوگئی۔ "ان داتا"، "ہوبل" اور "ایک گرجا ایک خندق" تک اس کی مثالیں پھیلی ہوئی ہیں۔ "مہالکشمی کا پل" اور "کالو بھنگی" بھی اسی برملا گوئی کی مثالیں ہیں جو گوارا ہوتے ہوئے بھی کرشن چندر کے سچے نمائندہ نہیں ہیں۔

کرشن چندر کی فنی بصیرت نے رومانوی لطافت میں حقیقت نگاری کی برملا گوئی

اور کھردرے پن کو سمونے کا ایک اور راستہ نکالا اور اس وقت نکالا جب افسانہ اور ناول تو کیا اردو نظم میں بھی علامت نگاری کا رواج عام نہیں ہوا تھا۔یہ راستہ علامت کے ذریعے حقیقتوں کو پوری عصری حسیت کے ساتھ افسانوی روپ رنگ میں ادا کرنے کا تھا اس کا آغاز کرشن چندر کی کہانی " دو فرلانگ لمبی سڑک " سے ہوتا ہے اور اختتام زیادہ علامتی کہانیوں کے اس سلسلے پر ہوتا ہے جو " موہنجو دارو کی کنجیاں " سے ساتھ لکھی گئیں۔ ان کہانیوں میں کہانی پن ہے مگر قصے پر زور نہیں زور قصے کے پیچھے چھپی ہوئی معنویت پر ہے جسے open ended بھی کہا جا سکتا ہے یعنی ان سب کہانیوں کے ایک سے زیادہ معنی نکالے جا سکتے ہیں اور ان سے اس دور کی ہی نہیں آج کی انسانی زندگی کی حسیت اور ادراک کے مختلف گوشوں کی عکاسی ہوتی ہے۔آج یہ کہانیاں کرشن چندر کے مجموعوں میں بھی نہیں ملتیں،لیکن حقیقت یہ ہے کہ ان میں کرشن چندر ہمارے افسانوں کو نئی جہت دینے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ یہ محض رومانوی کہانیاں نہیں ہیں لیکن ان میں حسیت اور معنویت کی نئی تہیں اور وسیع تر آگاہیاں ہیں جن سے شاید آج بھی اردو افسانہ بہت کچھ سیکھ سکتا ہے۔

ضرورت یہ تھی کہ ان علامتی کہانیوں کا تفصیلی جائزہ لیا جاتا اور ان میں علامتوں کے تخلیقی استعمال اور اس کے رمز و ایمائی نوعیت واضح کی جاتی یہی نہیں بلکہ اس رمز و ایما کے ذریعے وسیع تر عصری حسیت اور شعور کائنات کے اظہار کی کوششوں پر غور کیا جاتا کہ اسی رمز و ایما کی بدولت کرشن چندر نے اپنی رومانوی طلسم سازی ترک کیے بغیر حقیقت نگاری کو سمونے کی تدبیر کی۔ لیکن یہ تفصیلی جائزہ کچھ تو ان کہانیوں کے نایاب ہونے کی بنا پر اور کچھ گنجائش نہ ہونے کی وجہ سے یہاں شریک نہیں کیا جا سکا۔البتہ کرشن چندر کے فن کا کوئی بھی جائزہ " دو فرلانگ لمبی سڑک "، " موہنجو دارو کی کنجیاں " اور " مردہ سمندر " جیسی کہانیوں کے بغیر ادھورا ہے۔

دو فرلانگ لمبی سڑک ، کی تصنیف کا زمانہ لگ بھگ وہی ہے جب محمد حسن عسکری " چائے کی پیالی " اور " حرام جادی " جیسی کہانیاں لکھ رہے تھے اور یہ تاثر دے رہے تھے کہ شعور کی رو کی تکنیک کو اردو افسانے میں انھوں نے ہی متعارف کیا ہے گو ان سے قبل اس تکنیک کو سجاد ظہیر " انگارے " میں شامل اپنے افسانے " نیند نہیں آتی " میں کامیابی سے برت چکے تھے۔ محمد حسن عسکری نے اس کا استعمال جنسی تلازموں کے لیے کیا اور پھر ان تلازموں کو فرائڈ کی طرز فکر کے ذریعے تہذیب اور سماج کے تصور کو تحلیل نفسی کے نقطۂ نظر سے واضح کرنا چاہا۔ کرشن چندر نے اپنے افسانے " دو فرلانگ لمبی سڑک " میں بیانیہ اور شعور کی رو دونوں طرزوں کو ملایا ہے اور فرائڈ کی تحلیل نفسی اور جنس زدگی سے دامن بچا کر آزاد ذہنی اور جذباتی تلازموں کو گہری بصیرت اور معنویت بخشی ہے جو محض منفی نہیں، بلکہ بلیغ تہذیبی شعور سے مالا مال ہے۔

۴

کرشن چندر کے افسانوں اور ناولوں کے کئی یادگار کردار ہیں ـــــ یہاں ان کے ڈراموں کا ذکر بھی ضروری ہے "سرائے کے باہر" سے لے کر دروازے کھول دو" تک ان ڈراموں کا سلسلہ جاری رہا مگر "سرائے کے باہر" ہی کرشن چندر کا نمائندہ ڈراما ہے جس میں مصنف کی رومانوی انفرادیت بھرپور اظہار پا سکی ہے۔ یہی حال ناولوں کا بھی ہے ناولوں میں "شکست" سے لے کر" کارنیوال" اور ان کے آخری ناول تک ناول نگاری کا سلسلہ جاری رہا مگر۔صحیح معنوں میں ان کا ناول" شکست" ہی ہے جس میں رومانوی انسردگی حقیقت نگاری، کائناتی شعور اور تہذیبی معنویت سے معمور نظر آتی ہے۔

ہاں تو ان افسانوں، ناولوں اور ڈراموں میں اچھے خاصے یادگار کرداروں کا آئینہ خانہ سجا ہوا ہے۔ان میں "سرائے کے باہر" کا شاعر بھی" بالکونی" کی میریا بھی،"زندگی کے موڑ پر" کا پرکاش بھی" گرجن کی ایک شام" کی ذی شی بھی" یوکلپٹس کی ڈالی" کے ڈاکٹر بھی مگر دراصل ان سب کے پیچھے ایک اور صرف ایک ہی کردار نمایاں ہے اور وہ ہے خود کرشن چندر کا اپنا رومانوی کردار ، جو واحد متکلم ہی کے لیے نئے نئے پیکر تراشتا ہے اور نئے نئے روپ اختیار کرتا ہے اور اس کردار کا محور ہے صرف انسان کی ذات میں پنہاں حسن کے احساس کو زندہ رکھنا ، اور حسن کا یہ احساس سفاک حقیقتوں کے ہاتھوں تباہ ہوتا ہے اور ان سفاک حقیقتوں کے پیچھے اسے طبقہ واری سماج کی کارفرمائی صاف نظر آتی ہے اور اس طبقہ واری سماج کو محض تحریر سے نہیں مٹایا جا سکتا۔ اوبرائن کی طرح وہ بھی ایک فلسفہ طراز ہے:

"وہ زندگی کے حقایق کو بیان کرتا ہے جنھیں اس نے اپنی حیات کے زخموں سے نچوڑا ہے۔اس کا بیان ایک تلملاب ہے، ایک رستا ہوا زخم ہے ، ایک خوفناک زہر کا دھارا ہے، لیکن اس زہر اب کی لہروں پر ایک ایسے ہلاکت آفریں تبسم کا سایہ ہے کہ تم اس سے مسحور ہوئے بغیر نہ رہ سکو گے" (بالکونی)

اسے ماحول کی زہرناکی، حقیقت کی سنگینی اور سفاکی کے باوجود یہ احساس ہے کہ:

"انسان کے دل میں ابھی تک وہ اضطراری شعلہ تڑپتا ہے، اس کے دل کا شاعر اس کے تصور کا بچہ، اس کے پرستان کی ملکہ ابھی تک زندہ ہے اور جب تک وہ زندہ ہے انسان بھی زندہ ہے سرمایہ داری، ظالم سماج، ملوکیت پرستی، فسطائیت، دنیا کا ظالم سے ظالم نظام بھی اسے مٹا

نہیں سکتا" (بالکونی)

اور جب تک یہ نظام نہیں مٹتا اور انسان کا احساسِ حسن آزاد اور سرشار نہیں ہوتا جب تک ایسے نظام کی بنیاد نہیں رکھی جا سکتی، اس وقت تک۔

"آؤ، بیتھوون کا مون لائٹ سوناٹا شروع کرو تاکہ اس زندگی کی حرماں نصیبی اور اپنے محبوب آدرش کی دوری کا احساس زایل ہو جائے" (بالکونی)

کرشن چندر کے افسانے اردو افسانے میں بیتھوون کا یہی مون لائٹ سوناٹا کی بازگشت ہے اور حقیقت نگاری نے یہاں اگر راہ پائی ہے تو علامت نگاری کے ذریعے جہاں یہ علامتی پیرایۂ اظہار ممکن نہیں ہو سکا ہے کرشن چندر کی آواز جھرجھرا گئی ہے اور رومانوی سرمستی کا رنگ پھیکا ہو گیا ہے ۔

اختتامیہ

اس طرح رومانویت سے حقیقت نگاری کا یہ سفر ہم عصر اردو ادب کے دائرے تک آیا جہاں اسے پھر سے رومانویت کی ایک نئی شکل سے دو چار ہونا پڑا جسے بعض نے جدیدیت کی تحریک یا میلان کا نام دیا بعض نے وجودی فلسفے کے ذریعے اسے سمجھنے کی کوشش کی بعض نے رومانویت کی توسیع (۹) کہا۔ یہاں ان مباحث کا محل نہیں۔

جوش ملیح آبادی سے کرشن چندر تک ہم نے اپنے مختصر سے جائزے میں رومانویت کے دائرے میں سنگین اور کسی قدر کھردری حقیقت نگاری کے بے محابا اظہار کو سمونے کی کوشش اور اس سلسلے کے مختلف تخلیقی تجربات اور تکنیک کا ذکر کیا۔ فیض نے رومانویت ہی کے پیرایے میں حقیقت نگاری کی سفاکی کو ڈھال لیا۔ مجاز نے اسے ذات کا پیرایہ دیا، مخدوم نے اسے ترانے کی شکل میں جتنا برتا جا سکتا تھا برتا۔ سردار جعفری نے خطیبانہ رنگ اور اس کے بعد آزاد نظم کی مثبت شکل میں اسے نظم کیا۔ جذبی نے عمومی احساس میں اور مجروح نے اسے تغزل کی جھلکا ہی میں اپنایا مگر ان سب کے ہاں رومانویت کی لے غالب رہی اور جہاں کہیں رومانویت کا رنگ و آہنگ ہلکا پڑا ہے، وہاں ان کا آرٹ بھی اسی حد تک سبک ہوگیا ہے۔ رومانویت کی آراستگی اور جذباتیت سے آگے قدم بڑھانیوالوں میں شاعری میں اختر الایمان اور افسانوی ادب میں منٹو حیات اللہ انصاری اور غلام عباس ہی نمایاں نظر آتے ہیں ورنہ رومانویت سے ہنوز اردو ادب اپنے کو آزاد نہیں کر سکا ہے۔

اس کی کئی وجوہ ہوسکتی ہیں۔ شاید ایک یہ توجیہہ بھی ممکن ہے کہ رومانویت بنیادی طور پر ابھرنے والے متوسط طبقے کی طرز فکر ہے اور حقیقت نگاری ترقی یافتہ صنعتی معاشرے کی طرز فکر کہی جا سکتی ہے جب نچلا متوسط طبقہ مشینی دور کے تشنج اور اس میں پستے ہوئے مزدوروں اور کسانوں سے آشنا ہونے لگتا ہے (خواہ نظریاتی طور پر ان کا حلیف ہو یا حریف)

ابھی تک اردو ادب جاگیرداری دور سے جڑے ہوئے یا اس سے ابھرنے والے متوسط طبقے کے نوجوان کی دسترس سے باہر نہیں آیا اور شاید اسی بنا پر ہم رومانویت کے رنگ و آہنگ سے آگے قدم بڑھا کر حقیقت نگاری کے کسی نئے تصور تک نہیں پہنچ سکے۔ بہرحال اس موضوع پر مزید غور و فکر کی ضرورت ہے اور ممکن ہے اس سے ہمارے ادب، تہذیب اور معاشرے کی شناخت کی بعض نئی راہیں کھلیں :-

انشاء کی شاعری

انشاء نے داستان رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی اس طرح شروع کی ہے: "دہنا ہاتھ منہ پر پھیر کر آپ کو جتاتا ہوں جو میرے داتا نے چاہا تو وہ تاؤ بھاؤ اور آؤ جاؤ اور کود پھاند اور لپٹ جھپٹ دکھاؤں جو دیکھتے ہی آپ کے دھیان کا گھوڑا جو بجلی سے بھی بہت چنچل اچھلاہٹ میں ہرنوں کے روپ میں ہے اپنی چوکڑی بھول جائے۔"

دیوان کے ابتدائی حصّے کی ایک غزل کے آخری اشعار ہیں:

شوخی ادا سو ایسی جوشش و خروش اتنا
بندش دھواں سو یہ اور طرز بیاں تماشا

کیا خوب واہ ماشاء اللہ ہے عجب کچھ
دیوان میر انشاء اللہ خاں تماشا

اپنے کلام کو تماشا قرار دینا انشاء ایسے کھلنڈرے بانکے ترچھے اور چھیل چھبیلے شاعر کے لیے انوکھی بات نہیں۔ انشاء تو بقول محمد حسین آزاد ان اہلِ مشاعرہ میں سے ہیں "جن کی شوخی اور طراریِ طبع بارِ متانت سے ذرا نہ دبے گی اور جو اتنا ہنسیں گے اور ہنسائیں گے کہ منہ تھک جائیں گے مگر: ترقی کے قدم آگے نہ بڑھائیں گے نہ اگلی عمارتوں کو بلند اٹھائیں گے۔" انھیں "کوٹھوں پر کودنے پھاندتے پھرنے والوں میں اور پھولوں کی گیندیں بنا کر ہولی کے جلسے گرد کر دینے والی گلباری کرنے والوں" میں انشاء کا بھی شمار کرنا نامناسب نہیں۔

قہقہے کے اس شور اور خوش مذاقی کے اس طوفان کے باوجود انشا کو ہم شاعروں کی صف میں عزت سے بلا کر بٹھاتے ہیں۔ ندیموں، مصاحبوں اور مسخروں کے مجمع میں شامل کرکے انھیں بھول نہیں جاتے۔

انشا کو خود اپنے اور اپنی شاعری کے مستقبل کی زیادہ فکر نہیں۔ وہ حال کے شاعر ہیں اور حال میں "لمحۂ گریزاں" ان کا مقصودِ نظر ہے۔ "بزم شاہنشہ" ہو یا شاعرے کی محفلیں ان کی طباعی اور ذہانت کو اس کی فکر تھی کہ ان کی بات بالا ہو اور آخری فیصلہ کن حربہ انھیں کے ہاتھ میں ہو۔ اپنی غزلوں میں انھوں نے اپنی شعر گوئی کا جواز کچھ اس طرح بیان کیا ہے کہ "نا شاعروں کے آگے تیری بڑائیاں ہوں" یا "ہر ایک قافیہ کیا گرم اس غزل میں بیٹھا"۔ اور ہر رنگ کے چار پانچ اشعار اپنی غزل میں موجود ہونے پر اپنے دور کے استادوں سے دادِ تحسین حاصل کی ہے۔

میر و قتیل و مصحفی و جرأت و مکیں
ہیں شاعروں میں یہ جو نمو دار چار پانچ
سو خوب جانتے ہیں کہ ہر ایک رنگ میں
انشا کی ہر غزل میں ہیں اشعار چار پانچ

مستقبل سے اس قدر بے نیاز اور حال کی فتح و نصرت میں اس قدر محو شاعر کے لیے ایسے ساز و سامان کی ضرورت تھی جو جلد اور یقینی فتح کی ضمانت کر سکے یہاں وہ خاموش، متین اور شمعِ سوزاں کی طرح آہستہ آہستہ جلتا ہوا انداز کام نہ دے سکتا تھا جسے میر کے نام سے پہچانا جاتا ہے۔ یہاں محفلوں سے بے نیاز اور خلوتوں کے رموزد ایما کی جانگدازی جو میر درد کا نشان ہے زیادہ کارآمد نہ تھی۔ انشا کو ایسی تلوار چاہیے جس کے چلانے میں قوت کا مظاہرہ ہو چاہے اس کی کاٹ گہری اور دل میں ڈوب جانے والی نہ ہو۔

ابتدا ہی میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ پھر ہم ایک ایسے شخص کو جو اپنے کلام کو "تماشا اور "آؤ جاؤ" "تاؤ بھاؤ" اور "کود پھاند" دکھانے کا ذریعہ سمجھتا ہے جسے کس حد تک نیاز مندی کے ساتھ ندیم و مصاحب کے منصب پر قناعت میں بھی باک نہیں ہے۔ ہمارے ادبی مورخین کیوں شاعروں کی صف میں جگہ دینے پر مصر ہیں۔ آخر وہ کون سی بات ہے جس نے ایک

ایسے دور میں جب میر صاحب جرأت کی شاعری کو محض چوما چاٹی کہہ رہے تھے اور مصحفی شاعری اور درویشی کو دوش بدوش قرار دے رہے تھے، انشا جیسے کھلنڈرے کو شاعروں کی صف میں پہنچا دیا۔ آخر وہ کون سی تبدیلی تھی جس نے یکایک خانقاہوں کی "مقطع" متانت اور دل کی دُنیا کے حُزن و ملال سے بے نیاز شاعر کو اپنے قہقہوں اور ہنگامہ آرائیوں سے اُردو شاعری کی فضا بدلنے میں کامیاب کر دیا۔

چند غزلوں سے قطع نظر انشا نے اپنے کلام میں حُزن و الم کو زیادہ راہ نہیں دی اگر کوئی ان کی کلیات سے ان کے شاعرانہ مزاج اور معیار شاعری کے بارے میں ان کے بیانات کی مدد سے کوئی خاکہ بنانا چاہے تو قدم قدم پر اسے ان کی شگفتہ روش اور کشادہ جبینی کی مثالیں مل جائیں گی۔ کہیں وہ عیش و طرب کے زمزموں میں مست ہیں تو کبھی قلندرانہ شان سے:

خوش رہتے ہیں چار ابرو کی بتلا کے صفائی مانند قلندر
نے ہم کو غم دزد نہ اندیشۂ کالا ہے خوب فراغت

کا اعتراف کرتے ہیں۔ کہیں ہمیشہ خوش و خرم رہنے کے لیے دعائے خیر کرتے ہیں:

یارب انشا کو سدا عیش و طرب میں خوش رکھ
حیف ہے جورِ فلک سے ہو حزیں ایسا شخص

کبھی اپنے کو "نرے سیدھے سادے ہم تو بھلے آدمی ہیں یارو" کہتے ہیں اور کہیں اپنی شاعری کو دل کی بجائے دماغ کی تیزی و چالاکی کا نتیجہ بتاتے ہیں:

انشا دماغ شعر و سخن اب کہاں رہا
ہے سچ تو یوں کہ چاہیے اس کو دماغ شرط

کہیں مرزا عظیم بیگ کی زبان سے خود اپنا خاکہ کھینچتے ہیں اور طنز و شوخی کے سارے تیر اپنے اوپر ہی چلاتے ہیں۔

"اور میاں انشاء اللہ خاں بچارے میر ماشاء اللہ خاں کے بیٹے آگے پریزاد تھے ہم بھی گھورنے کو جاتے تھے اب چند روز سے شاعر بن گئے۔ مرزا مظہر جان جاناں صاحب کے روز مرے کو نام رکھتے ہیں۔"

یہ بات بھی نہیں کہ انشا نے عسرت، ناداری اور انتشار کے دن نہ دیکھے ہوں۔ ان کی نظروں

کے سامنے دہلی کی بساط تہ ہو رہی تھی جشمت و نشاط کی پرچھائیاں سیاہی میں غروب ہو رہی تھیں، شیرازہ بکھر رہا تھا، اہلِ کمال تتر بتر ہو رہے تھے اور حال کی وہ ساری "درہمی" جسے جمع کرکے میر نے دیوان کیا تھا، ان کی نظروں کے سامنے پھیلی ہوئی تھیں۔ کم از کم دو گواہیاں تو اُن کے غزلوں کے دیوان سے ملتی ہیں:

کہاں تک کروں میں زمانے کا شکوہ
مصیبت ہے یوں تو سب اہلِ ہنر پر
خصوصاً وہ جو وضع داروں میں ہیں یاں
برستا ہے افلاس ہی ان کے در پر
مکھا رام جانی رو بیٹا دے گیا لو
کھڑا بنیا کہتا ہے اب ان کے در پر
سلیمانی تلوار تو لے چکا ہے
لگائی ہے اب تاک شاید سپر پر
بڑا ہنہناتا ہے بے گھاس گھوڑا
ہوئے چار فاقے ہیں بہم نفر پر

دوسری جگہ کہتے ہیں:

وہ جو سردار تھے اگلے زمانے کے بڑے رستم
یہ ان کا حال ہے اب عالمِ بے روزگاری میں
پڑے سونا کھرچتے ہیں کسی ٹوٹے سے چاکو سے
کہیں جو رہ گیا ہے پاؤ کوڑی بھرکٹاری میں
جو دو پیسے کی ڈولی پر کہیں جاتے تھے چڑھ کر وہ
پرانی شال دیتے ہیں کہاروں کو کہاری میں
کفالت رزق کی کس سے کسی کے ہو سکے انشاؔ
صفت مخصوص ہے، یہ تو فقط اس ذاتِ باری میں

اس کے باوجود انشاء اللہ خاں کی شاعری اضمحلال اور اداسی کے اُن گہرے

نقوش سے خالی ہے۔ انشا کی شگفتگی اور زندہ دلی کے ماخذ آخر کون سے ہیں۔
انشا کے مزاج کی گرہیں کھولنے کے لیے تو ہمیں اس بات پر بھی نظر کرنی پڑے گی کہ ان کے آبا و اجداد سمرقند سے آئے تھے اور فارسی نژاد ہونے کے اعتبار سے انھوں نے اس ذوق سے خمیر پایا تھا جو علم و فضل کے لیے مخصوص ہے۔ ان کے باپ میر ماشاء اللہ خاں دربار شاہی میں طبیب تھے اور زمرۂ امرا میں داخل تھے۔ جب دہلی میں سلطنتِ مغلیہ کا چراغ جھلملانے لگا تو میر ماشاء اللہ خاں بھی اعزاز و معاش کی تلاش میں مرشد آباد چلے گئے اور نواب سراج الدولہ کی رفاقت میں رہے جہاں بقول آزاد "۱۸ ہاتھی دروازے پر جھومتے تھے" اور یہیں سید انشا پیدا ہوئے۔
بنگال کی فضا کا انشا نے کس قدر اثر قبول کیا یقین سے کہنا دشوار ہے۔ ہاں اتنی بات طے ہے کہ مرشد آباد اور چوبیس پرگنہ کے علاقے خود بنگال کے رہنے والوں کے نزدیک بھی قدرتی حسن سے مالا مال کہے جاتے ہیں اور اسی لیے ان مقامات کے بنگالی شاعر اور بازاری گویوں کے کلام بھی مادی حسن اور جسمانی نشاط کے جلووں سے بھرپور نظر آتے ہیں۔ یہی نہیں بنگالی زبان سے سید انشا نے غالباً یہی واقفیت حاصل کی ہوگی جس کا اثر ان کی مثنوی "سلکِ گہر" کے اس حصے میں ہے جہاں مسلمان ملاحوں کی بولی کی نقل اتاری ہے۔ یہ حصے بنگالی زبان اور لب و لہجے سے مماثلت رکھتے ہیں۔
یہی نہیں بنگال ہی کی سرزمین میں پہلی بار انشا نے آنے والے سیاسی انقلاب کے آثار دیکھے ہوں گے۔ سراج الدولہ کا دور نئے سماجی اور سیاسی عناصر کا دور ہے۔ انگریز بنگال میں آہستہ آہستہ قدم بڑھا رہے تھے اور ان کے سیاسی اور سماجی اثرات نمودار ہونے لگے تھے۔ وہ اس نئی تہذیب اور اس کے ظاہری رسوم و مظاہر سے ضرور روشناس ہوئے ہوں گے۔ خود ان کی طباعی اور ذہانت کا یہ حال ہے کہ لڑکپن میں کافیہ بھی حفظ کرتے ہیں تو عربی کی نثر کی عبارت کو ستار پر بجا بجا کر یاد کرتے ہیں۔
انشا جب دہلی آتے ہیں تو ان کی شخصیت ہمہ جہتی ہو چکی تھی، ایک طرف انھیں عربی فارسی کے علوم مروجہ پر دستگاہ تھی تو دوسری طرف کچھ بنگالی، پنجابی کچھ ترکی اور اس کے بعد بھاکا اور عام بول چال کی ہندی زبانیں بھی آتی تھیں۔ علم موسیقی پر بھی اچھی دستگاہ تھی۔ وہ ان تمام خصوصیات و کمالات سے مزین تھے جو دہلی میں ایک بار پھر امیر خسرو پیدا کرنے

کے لیے موزوں تھیں انشار کی دہلی امیر خسرو کی دہلی نہ تھی۔ امیر خسرو ابھرتے ہوئے شان و شکوہ کے دور میں آئے تھے اور اس عزم و ارادے کے ساتھ کہ اپنی ہمہ گیری اور صلح کل کے جذبے سے ہندستان کی رنگا رنگ تہذیب کو ایک آہنگ میں پرو سکیں گے۔ علم و فضل کی خلوت گزینی سے نکل کر وہ بھٹیارنوں کی سرائے، پنگھٹ اور کوچہ و بازار تک پہنچے اور ایک ایسی زبان میں جو ابھی پوری طرح بنی بھی نہ تھی۔

انشا بھی زبانوں پر وہی عبور، موسیقی کا وہی ذوق، وہی ہمہ جہت شخصیت اور وہی شوخی و طراری لے کر دہلی آئے تھے لیکن وہ تہذیب غروب ہو رہی تھی جس کے سنوارنے کے لیے انھوں نے علم و فضل سے خود کو مزیّن کیا تھا پھر امیر خسرو کے پاس ایک صوفیانہ رنگ تھا جو بے راہ روی میں بھی ایک ضابطہ اور آہنگ پیدا کر دیتا تھا۔ انشار کے پاس اپنی شخصیت کی کہربائی جادو کے علاوہ کوئی دوسرا رہنما نہ تھا۔

انشا دہلی کے ماتم میں شریک نہیں ہوئے۔ ان کی طبیعت افسردگی اور اداسی کے لیے نہیں تھی۔ یہاں بھی مشاعروں میں اساتذہ سے چھیڑ چھاڑ، لڑائی جھگڑے اور شاہ عالم سے شوخی اور طراری سے باتیں کر کے اس گھپ اندھیرے میں وہ پھلجھڑیاں چھوڑتے اور چنگاریاں چمکاتے رہے۔ یہ معلوم نہیں کہ انشا نے دہلی میں کون کون سی غزلیں کہیں اور پھر لکھنؤ میں ان کا رنگِ تغزّل کیوں کر بدلا۔ لیکن اتنی بات ظاہر ہے کہ انشار نے لکھنؤ میں آکر خود کو پایا۔ وہ اس طرح بنے یا بگڑے جس طرح وہ آج ہمارے سامنے ہیں۔

یہ دُہرانے کی شاید ضرورت نہیں کہ ایک ہی فکری سرمایہ تھا جو انشار کے دَور تک ہماری اُردو شاعری کے فلسفیانہ پس منظر پر غالب رہا ہے۔ میری مُراد اسلامی تصوّف سے ہے۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ اسلامی تصوّف کے مقابلے میں دوسرا فلسفیانہ نظام اُردو شاعری میں فکری طور پر داخل نہیں ہوا۔ یہ اُردو ادب کی بڑی حسرت ناک حقیقت ہے کہ جس اسلامی تصوّف نے اُردو شاعری کے خیال پر صدیوں حکمرانی کی ہے اس کا تجزیہ اور مطالعہ ہنوز عالمِ طفولیت میں ہے۔ اسلامی تصوّف کی یوں تو مختلف تفسیریں اور تاویلیں کی گئی ہیں لیکن یہ سمجھنا ضروری ہے کہ نظریاتی اعتبار سے چاہے صوفیوں نے اسلامی شریعت سے الگ کوئی نظامِ فکر قائم کیا ہو یا نہ کیا ہو عوام نے تصوّف کو شریعت سے الگ اور کسی حد تک اس سے متصادم ضرور قرار دے لیا۔ یہی وجہ ہے کہ مولوی اور صوفی کی چھیڑ چھاڑ میں عوام کی ہمدردیاں

صوفیوں کے ساتھ رہی ہیں۔ انھیں کی خانقاہیں غریبی کی دعاؤں کا مرکز رہی ہیں اور انھی خانقاہوں نے کبھی کبھی بادشاہانِ وقت کے مقابلے میں اور اکثر مروجہ اخلاقی پابندیوں کے خلاف قدم جمانے کی ہمت کی ہے۔

تصوّف خواہ وہ اسلامی ہو یا غیر اسلامی اکثر ایک کمزوری سے خالی نہیں ہوتا۔ وہ ہمت شکن حالات سے بے نیاز ہوجانے کی منفی تاب و توانائی تو عطا کر دیتا ہے لیکن سازگار حالات میں جہانِ تازہ کی تعمیر کے حوصلے نہیں بخشتا۔ "تو شب آفریدی چراغ آفریدم" کا لہجہ اس میں بہت شاذونادر ہی پیدا ہو سکا ہے۔ لکھنؤ کے حالات سازگار تھے۔ آصف الدولہ کی ریاست شان و شوکت سے جگمگا رہی تھی اور پھر سعادت علی خاں کے دور میں جس طرح انتظامی بہتری کی صورتیں نظر آنے لگی تھیں، ان کے پیشِ نظر دہلی کے مہاجرین میں بھی امید و فراغ کی ایک جھلک پیدا ہوئی ہوگی۔

مادّی آسودگی انتظامی بہتری شیعہ مذہب کا عروج اور نئی تہذیبی زندگی کا آغاز اور دوسرے وجوہ سے لکھنؤ کی فکری زندگی نے تصوّف کو محور قرار نہیں دیا۔ یہاں "تصوّف برائے شعر گفتن خوب است" کی منزل سے آگے نہیں بڑھا۔ یوں تو خود انشا کے کلام میں تصوّف کے اچھے اشعار بھی مل جاتے ہیں مگر ان میں شخصیت کا یقین اور اعتماد جلوہ گر نہیں۔ یہاں تصوّف چاشنی ہے جزوِ زندگی نہیں ہے۔ انشا کے کلام میں تصوّف کی چند جھلکیوں سے اس کا اندازہ ہوگا:

کیوں شہر چھوڑ عابد غارِ جبل میں بیٹھا
تو ڈھونڈتا ہے جس کو وہ ہے بغل میں بیٹھا

محیط ہی میں ہے تمثالِ جلوۂ واجب
اگرچہ آئینہ ممکنات ہے ناسوت

جمعیت اجزا کا کل نام ہے اے انشا
ہر چند کہ جز ہیں پر موجد ہیں ہمیں کل کے

تجھے انشاء اور تو کیا کہوں دو جہاں میں کوئی بھی طرف ہے
جو خدا کے نور سے پُر نہ ہو کہ محال دہر میں ہے خدا

صاف ظاہر ہے کہ یہ انشاء کا رنگ نہیں۔

تصوف کے ذخیرے سے قطع نظر کرنے کے بعد اس دَور کی شاعری کے سامنے دوسرا رویہ کیا تھا۔ انشاء نے اس راستے کو اپنایا۔ تصوف کو جہاں روحانی تسکین کا ذریعہ اور اخلاقی جراٗت قائم رکھنے کا وسیلہ کہا گیا ہے وہاں یہ بھی غلط نہیں کہ تصوف کی دنیا شکستِ دل کی داخلی دنیا ہے جہاں انسان باطن کے نقش و نگار میں اس قدر محو رہنا پسند کرتا ہے کہ پائیں باغ کو نظر اُٹھا کر نہیں دیکھتا اور کبھی سوز و گداز کے ان گلدستوں سے فرصت ملی تو ماورائیت کی فضاؤں میں بلند پروازی ہمارے صوفی منش شعرا کو دھوپ آسمان کی وسعت اور زمین کی پنہائی کی طرف توجہ نہیں کرنے دیتی۔

انشاء کی نظر کلیہ احزان کی عادی نہیں۔ انھوں نے قدیم تہذیبی سرمائے سے ایک اور روایت بھی سیکھی تھی جسے کسی بہتر اصطلاح کی غیر موجودگی میں قدیم داستانوں کی روایت کہا جاسکتا ہے۔ سعدی، شیرازی اور دوسرے معلمینِ اخلاق سے لے کر فارسی کی عشقیہ شاعری تک ہمارے مفکرین اور شعرا نے روحانیت اور مادّیت کو باہم متصادم اور متضاد قرار نہیں دیا ہے۔ ایک طرف اگر وہ اخلاق و روحانیت کا درس دیتے ہیں تو دوسری طرف ان کی نظر علم مجلس عشق و عاشقی اور حیاتِ انسانی کے لطیف تر مادّی تقاضوں پر بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ سعدی نے باب پنجم اور باب ہفتم کو بھی گلستاں میں شامل کرنا مناسب سمجھا۔

اس توازن نے آگے بڑھ کر داستانوں کو جنم دیا ہے۔ ان داستانوں کو صرف محیر العقول قصے اور جادو کی کہانیاں کہنا دُرست نہیں۔ ان میں زندگی کے بارے میں ایک دُنیا دارانہ انداز ملتا ہے، صلابت اور جبروت کا اس سے اعلا نمونہ کم از کم ہمارے ادب میں موجود نہیں۔

داستانوں میں روحانیت کو ارضیت کے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی گئی ہے۔ طلسم ہوشربا یا داستان امیر حمزہ کے اجزا ہوں یا بوستانِ خیال کے میر امن کی چہار درویش ہو یا سُرور کی فسانۂ عجائب یا ان داستانوں کے اثر سے پیدا شدہ مثنویاں اور تمثیلیں۔ ان سب میں ہیرو کا کردار صرف مادّی قوت اور شان و شوکت ہی نہیں رکھتا بلکہ اسے روحانی

کشف و کرامات کی خصوصیات بھی حاصل ہیں۔ ہیرو کے علاوہ ان میں ایک عیار کا مرکزی کردار ہوتا ہے جو زمانے کے سارے کرتب اور جادو کے سارے ٹونے ٹوٹکے جانتا ہے جس کی ذہانت دشمنوں کی جسمانی قوت اور مادی حربوں کو شکست دیتی ہے اور جو ہمیشہ حق کی حمایت میں سینہ سپر رہتا ہے۔

جادو کی یہ دنیا محض افسانہ و افسوں نہیں، یہاں بھی انسان اس ابدی سوال کا جواب تلاش کرتا نظر آتا ہے کہ فطرت پر کس طرح فتح حاصل کرے۔ کس طرح کائنات اور حقیقت سے اپنا رشتہ متعین کرے۔ ان داستانوں میں ایک ایسی تہذیبی روح کارفرما نظر آتی ہے جسے شان و شکوہ کا احساس بھی ہے اور جسے افسردگی اور اداسی نے ہنوز سرنگوں یا سر در گریباں نہیں کیا ہے۔

داستانوں کے بارے میں دو باتوں کی طرف خاص طور پر توجہ کرنی چاہیے۔ ایک یہ کہ ان داستانوں میں ساری آویزش خارجی سطح پر ہے، غزلوں کے برخلاف یہاں آویزش شاعر کی ذات کے اندر موجود نہیں بلکہ وہ خارجی حقیقتوں کے خلاف آرا ہے۔ یہ حقیقتیں خود اپنے ساتھ یہ یقین لے کر آئی ہیں کہ حق کو ہر حالت میں فتح ہوگی اور باطل اپنی بے اندازہ مادی قوت کے باوجود پسپا ہوگا، اس طرح داستانوں کا بنیادی آہنگ رجائی اور خوش طبعی ہی کا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ داستان گو اپنی ذات میں مستغرق ہونے کی بجائے اِرد گِرد کی زندگی میں کھویا ہوا ہے۔ اس کا تخیل سماوی فضاؤں کا رہ نورد ہے جہاں لا انتہا وسعت اس کے گرد و پیش ہے، جہاں طوفانی رنگ میں افراط و تفریط ہے، جذبے کا وفور ہے اور اس تخیل میں داستان گو اپنے سماج، اس کے رسوم، اس کے شادی بیاہ، منگنی اور موت کے رنگ بھرتا ہے۔ ایک ایک نقشے کو پیار سے کھینچتا ہے، مجموں میں غل غپاڑے، ہنگامے اور طوفان لیے داخل ہوتا ہے۔ جنگ کے میدان میں گھن گرج لے کر آتا ہے اور عشق و حسن کے درمیان میں رنگ و نور کا پردہ بن کر عرصے تک جلوہ بار رہتا ہے۔

انشا کی شاعری کی فضا یہی ہے۔ ان کے ہاں رنگ و آہنگ بھی ہے، قہقہے دھما چوکڑی اور ہنگامہ بھی ہے۔ خارجی مناظر اور ریت رسموں کے آئینہ خانے بھی ہیں اور معاملہ بندی کے وہ نقشے بھی ہیں جنھیں لکھنؤ کے سماج نے عیش و نشاط کی داد دینے

کے لیے اپنی معاشرت کا جزو بنا لیا تھا۔ انشاء کی شاعری پر داستانوں کے رنگ روپ کا اثر تو اس طرح بھی ثابت ہو سکتا ہے کہ وہ خود کم ازکم دو داستانوں کے مصنف ہیں۔ ایک "داستان رانی کیتکی اور اودے بھان کی" اور دوسرے "سلک گہر" کے نام سے لکھی ہوئی ان کی بے نقطہ داستان، لیکن اگر صرف ان کی شاعری ہی کو پیش نظر رکھا جائے تب بھی داستان کے نمایاں اثرات کا پتا چلتا ہے:

شاگردِ امیر حمزہؑ صاحب قران کے ہیں
کیوں کر بھلا نہ قلعۂ اشرار توڑیے

کیجے لقائے باخترِ بے بقا کو قید
بختک کے سر پہ گرزِ گراں بار توڑیے

رستم سے چھین لیجیے دیوِ سفید کو
اور اس کی وہ مروڑ کے تلوار توڑیے

سدِ سکندری بھی جو چڑھ جائے دھیان تو
وہ ہیں طفیل حیدرِ کرّار توڑیے

آجاویں ہفت خوانِ طلسمات سامنے
تو خیر سے انھیں بھی بہ تکرار توڑیے

حصنِ زمردین عدو کوہ قاف پر
ہووے تو اس کو بھیج کے عیّار توڑیے

زنبیل ہے عمرو کی دل فکر خیز یہ
اس کو کسی طرح سے نہ زنہار توڑیے

ایک اور غزل میں یہ اثرات صاف ظاہر ہوتے ہیں:

تکیہ جو فضلِ خدا ساز پہ کر لیتا ہے
وہ سُبک رو کوئی گرد پنکھ کے پر لیتا ہے

اژدر ہائے شب یلدی کو کرے ہے ٹکڑے
اور ان ٹکڑوں کو دھر زیرِ سپر لیتا ہے

اس کو خواہش نہیں ہوتی ہے انوپ انجن کی
باندھ کر سوت رہ تار نظر لیتا ہے
مُنھ پہ جوگی کے کھڑاویں جو پٹک مارے ہے
بس توکل پہ فقط باندھ کمر لیتا ہے
کوئی دیکھے اسے اور وہ سب کو دیکھے
ٹوپی اس روپ کی کوئی وہ نذر لیتا ہے
غدسے ہر شاخ کی وہ بھتنے کی صورت نجار
ہاتھ میں اک کوئی زومن کا تبر لیتا ہے

اس طرح انشار کی غزلوں کو انوکھے اور غریب قافیہ نامانوس تلمیحوں اور ان کے چند مجبوب مضامین کا راز بھی سمجھ میں آسکتا۔ سقنقور، بلعم باعور وغیرہ قوافی پر بھی انھیں داستانوں کا اثر معلوم ہوتا ہے۔

ان داستانوں میں انشار کے ذہنی پس منظر کی طرف واضح اشارے ملتے ہیں۔ انشار ایک جادوگر کی طرح ہماری محفلوں میں آتے ہیں، وہ مجمعوں، ہنگاموں اور زندہ دل محفلوں میں پھبتیاں اُڑاتے، فقرے کستے، پگڑیاں اُچھالتے اور اپنے علم وفضل کا سکہ جماتے ہوئے آتے ہیں۔ انشار اپنے عہد کی زندگی کے باغی نہیں وہ اس سے بہت کچھ مصالحت کرچکے ہیں۔ انھیں اگر اُردو شاعری کا قلب مطینہ کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ وہ ہنگاموں اور چہل پہل کے رسیا ہیں لیکن یہ ہنگامے تبدیلی اور انقلاب کی تلاش سے زیادہ خوش طبعی اور وقت گزاری کے لیے ہیں۔ اپنے عہد کی طرف ان کا رویہ مصالحت پسندانہ ہے، اس لیے وہ اپنے دَور کی ہر جھلک کو بڑے پیار کے ساتھ پیش کرتے ہیں۔ اس کی خارجی زندگی اس کے رسم ورواج اس کے نشاط وطرب کے وہ تماشائی نہیں شریک کار ہیں۔

انشار اپنے عہد کے ٹھیٹ نمایندہ ہیں۔ اس دَور کا تمدن ان کی غزلوں میں جھلکتا ہے۔ یہی انشار کی بہت بڑی خوبی بھی ہے اور خامی بھی۔ خامی اس لیے کہ وہ اپنے اس درباری تمدن کے دائرے میں محدود ہوکر ان آنے والی حقیقتوں تک نہیں پہنچ سکے جن کے آثار غالب کی پروازِ فکر یا نظیر اکبرآبادی کی رنگ رلیوں میں ملتے ہیں۔ نہ غالب فلسفی ہیں نہ نظیر لیکن دونوں اس دَور کے استفہامیہ تک ضرور پہنچتے ہیں اور اس گنبدِ بے در

کی گھٹن کو محسوس کر کے انھوں نے نئی فضاؤں کی تمنا اور تعمیر کی حسرت ضرور کی ہے۔ انشار کے بارے میں اس لیے وہ مشہور جملہ ادھوری حقیقت ضرور رکھتا ہے کہ "انشار کے علم و فضل کو ان کی شاعری نے تباہ کیا اور ان کی شاعری کو درباری داری نے۔" "انشار شیشے کے گھر کے رہنے والے ہیں وہ چھوٹی حقیقتوں پر قانع ہیں۔"

اپنے تمدّن سے گہری وابستگی انشار کے اس رجحان کا خوش گوار پہلو ہے، انشار زمین سے قریب ہیں، ان کا کلام ارضیت اور مادّیت کا مجموعہ ہے، ان کا عشق بھی ارضی ہے اور حسن بھی ہمارے کرۂ زمین کا بسنے والا ہے۔ آج ہم اختر شیرانی کی نظموں میں سنہرے پانی میں چاندی سے پانو لٹکائے کسی موہنی کی شکل میں یا حسرت موہانی کی غزلوں میں محبوب کو ننگے پانو آنے اور آنچل کو دانتوں میں دبا لینے کے انداز کی شکل میں دیکھ کر سراہتے ہیں اور عشق و عاشقی کی ارضی اور حقیقی تصویریں قرار دیتے ہیں، یہی ارضی کیفیت یہی جیتی جاگتی سماجی تصویریں اپنے مادّی پیکر کے ساتھ انشار کے کلام میں جا بجا بکھری ہوئی ہیں۔

یہ نگہ یہ مُنھ یہ رنگت یہ مسی یہ لعل خنداں
غضب اور تس پہ لینا یہ زبان بزیر دنداں

چھپ کے کیا موندی ہیں آنکھیں ارے بس کھول بھی دے
تاڑ جاتا ہے ترے پانو کی آہٹ عاشق

کیوں نہ وہ پردہ نشیں پھر مجھے سمرن مارے
میں نے تھے پھول کئی جانبِ چلمن مارے

یہاں کئی حسین چہرے چلمنوں سے لگے ہوئے نظر آئیں گے وہ چہلیں اندازو ادا سج دھج کہیں آنکھ مچولی کا ذکر تو کہیں بچپن کے جھگڑے کہیں "یادِ فراموش" کی شرارتیں کرتے ہوئے ملیں گے۔ اس سلسلے میں دو باتوں کی طرف خاص طور پر اشارہ کرنا ہے۔ ایک انشار کے تصوّرِ حُسن کی جھلک ہے اور دوسرے ان کا شناسا لہجہ ہے جو نجی گفتگو کا انداز برقرار رکھتا ہے پہلے ان کے محبوب کی جھلک دیکھیے :

عشق نے مجھ پر اٹھایا اور تازہ اتنقلا
لے گیا دل چھین اک میلا کچیلا چلبلا

ہے اور کوئی ایسا جس میں یہ پھبن نکلے
سج دھج اسے کہتے ہیں بے ساختہ پن نکلے

آج تو کپڑے نہ بدلو تم کو میری ہی قسم
آپ کا میلا کچیلا پن بھی کچھ بیدار ہے

نزاکت اس گل رعنا کی دیکھیو انشاء
نسیم صبح جو چھو جائے رنگ ہو میلا

حسن کے اس انداز میں مادی اور ارضی نقوش نمایاں طور پر ملتے ہیں۔ ان نقوش کو انشاء کی شاعری میں نجی گفتگو کے لہجے نے اور زیادہ تیکھا کر دیا ہے۔ وہ محبوب سے متصوفانہ لگاؤ قائم نہیں رکھتے کھل کھیلتے ہیں اس کی محفل میں چپ چاپ اجنبی سے بیٹھے رہنے کے بجائے چھیڑ چھاڑ میں مزا لیتے ہیں اور خود ہی کہتے ہیں:

چھیڑنے کا تو مزا تب ہے کہو اور سنو
بات میں تم تو خفا ہو گئے لو اور سنو

اس منجھے ہوئے نجی لہجے کو انشاء نے بڑی لطافت سے برتا ہے اور اسے شاعری سے ہم آہنگ کیا ہے:

اچھا ہے خفا ہم سے ہو تم اے صنم اچھا
لو ہم بھی نہ بولیں گے خدا کی قسم، اچھا

گر نازنیں کہے سے بُرا مانتے ہو تم
میری طرف تو دیکھیے میں نازنیں سہی

تم نے تو نہیں خیر یہ فرمائیے، بارے
پھر کن نے لیا راحت و آرام ہمارا

انشا کا تصورِ عشق بھی مادّی اور ارضی ہے۔ وہ نہ تو میر کے عشق سے واقف ہیں جو دور بیٹھا غبار میر اس سے ہر ادب سے واقف ہے اور نہ مہذب اور متین عشق ان کے ہاں جائز ہے ہنسوڑ کی طرح انھوں نے عشق کو درد اور خلش کے لیے نہیں زندگی کی آسودگی عیش اور ہنگامہ پسندی کے لیے اختیار کیا ہے، یہاں دھول دھپّا بھی ہے اور پیش دستی کا حوصلہ بھی۔ ایک جگہ کہتے ہیں:

اسبابِ کائنات سے بس ہو کے بے نوا
انشا نے انتخاب کیا جام اور عشق

عشق کو انشا نے سو ہنگاموں کا ایک ہنگامہ سمجھا ہے اور غالباً اس سلسلے میں ان کے سب سے زیادہ نمایندہ شعر یہ ہیں:

عشق سچ ہو تو نہ معشوق ہو کیوں کر عاشق
جس پہ ہم غش ہیں اجی وہ بھی ہے ہم پر عاشق

اے عشق اجی آدُ مہاراجوں کے راجا ڈنڈوت ہے تم کو
کر بیٹھے ہو تم لاکھوں کروڑوں کے سر چٹ اک آن میں چٹ پٹ

نہ تو کام رکھیے شکار سے نہ تو دل لگائیے سیر سے
بس اب آگے حضرت عشق جی چلے جائیں گھر ہی کو خیر سے

جن کے ذہن میں دہلی کی بزمِ نشاط کی وہ تصویریں محفوظ ہوں گی جو مرزا عظیم بیگ نے "دریائے لطافت" میں اپنی گفتگو کے دوران کھینچی ہیں وہ اندازہ کرسکیں گے کہ انشا کے دور میں عشق و عاشقی، حُسن اور جنسی تعلقات کی تہذیبی نوعیت کیا تھی۔ زندہ دلی، پھکڑپن اور تعیش

کی حد تک لکھنؤ آکر پہنچی لیکن اس دور میں بھی نشاط کا قحط اور ددگال ہنسنا بولنا چاہیے۔ وہ آٹھوں کے میلے میں ہو یا نظام الدین اولیا کے عرس میں زندگی کا ایک ضروری جزو بن گیا تھا۔

انشا کی شاعری نے اس دور کے ان تمام خارجی مناظر کو رچا بسا کر پیش کیا ہے۔ وہ پھکڑ بھی ہیں اور ہنسوڑ بھی، علم و فضل کے باوجود وہ تند جبیں ہونا پسند نہیں کرتے۔ وہ میلوں ٹھیلوں میں رنگ رلیاں مناتے ہیں، ناچتے گاتے ہیں، جی بھر کر ہنستے اور ہنساتے ہیں۔ ان کی ہنسی میں غالب کا ساخندۂ زیرلب نہیں کھلاڈلا مزاج ہے جو صرف چند لمحے خوش گپی میں گزارنا چاہتا ہے جو اپنے سماجی نظام کو طنز کے وار سے توڑ کر دوسرا بنا لینے کے خواب نہیں دیکھتا۔ ہاں اس دائرے کے نشیب و فراز سے لطف لینا ان کے ہاں روا ہے۔

انشا کا سارا مزاح شگفتہ روئی اور اطمینان سے پیدا ہوتا ہے۔ وہ الفاظ سے زیادہ خارجی واقعات اور عجیب و غریب حرکات کی تصویر کشی سے مزاح کا پہلو پیدا کرتے ہیں اور یہاں ہمیں شمالی ہندستان کی اردو شاعری میں بڑے بھرپور خارجی عنصر کا احساس ہوتا ہے۔ یہ دنیا ہماری اپنی دنیا ہے، عجیب ٹیڑھی میڑھی، آڑی ترچھی مگر خوبصورت جس میں رنگ برنگی تصویریں ہیں اور دلربائی کے ان گنت نازو انداز۔ اس مزاح کے چند نمونے دل چسپی سے خالی نہ ہوں گے۔ ان نمونوں میں ایسا مزاح بھی ملے گا جسے پھکڑ پن کہہ کر ٹالا جا سکتا ہے اور ملائم، نرم و نازک لطافت بھی ملے گی :

مزا یہ دیکھیے گا شیخ جی رکے اُلٹے
جو ان کا بزم میں کل احترام میں نے کیا

ہیں جا بجا لٹکتے خفاش جس کی چھت سے
اے زاہدو یہی ہے کیا شیخ جی کی مسجد

یقیں کہ خواجہ خضر تھے بچھائے جانماز
جو بیٹھے جاتے تھے اک بوڑھے گھاگ پانی میں

کہہ کر آئے تھے کہ ہم پانچ گھڑی بیٹھیں گے
میں نے اس دھڑکے سے کل ان کی گھڑی ڈالی توڑ

چند مدت کو فراقِ حرم و دیر تو ہے
چلیے پر کعبہ بھی ہو آئیں ذرا سیر تو ہے

انشا بھلا وہ زاہدِ دیرینہ کیا کرے
خود جس کی تاک جھانک میں بنت العنب رہے

انشا کی شاعری تاثراتی کم محاکاتی زیادہ ہے۔ اس میں داخلی رنگ و روپ کی بجائے خارجی دُنیا کی کھلکھلاتی دھوپ، مست چاندنی، مزے کے ساتھ پڑتی ہوئی پھوار اور سرد و گرم عالم میں شاداں فرحاں اور ہنگامہ برپا کرتے ہوئے لوگ ملیں گے۔ ان کی تصاویر بڑی سچی ہیں اور ان کے خاکے میں تشبیہ و استعاروں کی بیساکھی سے بے پروا شاہدے کا رنگ و روغن جھلکتا ہے؛

چل نہ امریوں میں جھولیں، لیں درختوں کی ہوا
چھا گئی کالی گھٹا ہے تیرہ بختوں کی ہوا

بادل آئے بجلی چمکی مینہ کے دڑیڑے پڑتے ہیں
پھولوں کے منہ پر بادِ صبا کے آج تھپیڑے پڑتے ہیں

پرتوے چاندنی کے ہے صحنِ باغ ٹھنڈا
پھولوں کی سیج پر آ کر دے چراغ ٹھنڈا

جھیلتے تھے جو کڑی آپ کے دیوانے لوگ
ان کی ان بیڑیوں میں اور کڑی مینہ کی لگی

تھا شجر کون کہ جس نے نہ تمانچا کھایا
کون سا پھول تھا جس کو نہ چھڑی مینہ کی لگی
کل تو سناٹے سے برسا ہی کیا ساری رات
آنکھ کم بخت نہیں کوئی گھڑی مینہ کی لگی

یہاں ہندو دیومالا کی شناسا علامتیں دیوان کے ہر صفحے پر بکھری ہوئی ملیں گی۔ اس تصویر خانے میں صرف ہولی بسنت اور میلے ٹھیلوں ہی کا بیان نہیں ملے گا۔ ان میں راجا بھرتری ہری بھی ملیں گے۔ پھوڑا کے محلوں کی بڑھیا، گنیش جی کا جوڑا، مہادیو جی کا کیلاس ٹھاکر جوگ اور بیراگ کا جوڑا، کرشن اور رادھکا جی کی تمثیلیں، تلسی داس، گنگا جمنی اور تربینی اور نل ودمن کے نہ جانے کتنے اشارے ملتے ہیں جن سے یہ پتا چلتا ہے کہ اس دور کے اودھ میں ہندو اور مسلمان تہذیبوں کے عناصر سے مل کر ایک نیا تمدّن پیدا ہو رہا تھا۔

اس کے علاوہ انگریزی اثرات کی طرف بھی انشا نے واضح اشارے کیے ہیں۔ ان کے اس مشہور قصیدے بگھیاں پھولوں کی تیار کرائے بڑے سمن سے قطع نظر فرنگی ٹھاٹ کے جوڑے ساعت فرنگی اور کلکتہ کا تذکرہ کئی جگہ ملتا ہے۔

اس مشترکہ تہذیب کے بنانے اور سنوارنے میں انشا کا بھی نمایاں حصہ ہے۔ اگر ان کی شاعری کے یہ شناسا رموز و نکات اور یہ پرچھائیاں اس بات کو ظاہر کرنے کے لیے ناکافی ہوں تو "دریائے لطافت" میں ساری ہندستانی زبانوں کے لہجے اور مختلف عوامی بولیوں کو جمع کرنے کی کوشش اور پھر ٹھیٹ زبان میں لکھی ہوئی ان کی "داستان رانی کیتکی اور کنور اودے بھان کی" اس کے مزید ثبوت ہیں۔ "دریائے لطافت" میں فارسی اور عربی الفاظ کے لیے وہ دوسری زبانوں کا مُنہ دیکھنے کی بجائے اُردو زبان کے رواج ہی کو معیار بنانے پر زور دیتے ہیں۔ لسانی قواعد کے اعتبار سے یہ کوئی معمولی خدمت نہیں۔

انشا ہمارے لیے نور اور استفادے کا ذریعہ بھی ہیں اور عبرت کا بھی۔ انھوں نے اُردو شاعری کو گوشت اور خون دیا۔ اسے جسم کی حرارت اور زمین کی سوندھی سوندھی خوشبو دی۔ انھوں نے ہماری دُنیا کی باتیں کیں، شاعری کو صوفیانہ خیالات کی علامتوں اور داخلی

دائروں سے نکال کر اسے چمکیلی دھوپ سے آشنا کیا جہاں گرمی بھی ہے اور ہلچل بھی۔ جہاں دنیا رنگین چشمے سے نہیں دیکھی جاتی۔ ہاں ان کی کھینچی ہوئی تصویریں توازن سے محروم ہیں۔ ان میں نشیب و فراز ہیں۔ وہ سیماب پا اس جہاں سے گزرتے ہیں اور ہر لحظہ ان کے پھولوں کے رنگ بدلتے رہتے ہیں اور ان کے نغموں کا آہنگ تبدیل ہوتا جاتا ہے۔

انشا تصویرِ عبرت ہیں کیونکہ وہ چھوٹا سا درباری دائرہ جسے انشا نے اپنا مقصد بنایا، ان کی صلاحیتوں کے راستے میں سدِراہ بن کر حائل ہوگیا۔ وہ شخص جو امیر خسرو کا سا علم و فضل اور فیضی کا سا حافظہ لے کر آیا تھا، اپنی ساری ذہانت اپنی روزی کمانے پر صرف کرنے کے لیے مجبور ہوگیا، خود بقول انشا :

گرچہ دنیا کے ہنر ہیں لیکن
اپنی میں بے ہنری پر غش ہوں

انشا نے ایک جگہ اور لکھا ہے :

آوارہ ہو کے دشت میں مانندِ گردباد
بھٹکا پھرا ہوں کر کے رہِ کارواں غلط

اور یہ بھٹکنے والا گردباد اپنے پیچھے اُردو شاعری کے لیے نقشِ قدم چھوڑ گیا ہے۔ اس نے خارجیت اور ارضیت سکھائی ہے، اُردو شاعری جو آسمانوں اور سینوں کے نہاں خانوں کی مکین تھی اسے کھلی فضا کا عادی بنایا ہے، اسے ہنسنے اور کھل کھیلنے کا ہی نہیں زندہ رہنے کا گُر سکھایا اور یہ زندگی دنیا بھر سے الگ تعصب، ہٹ دھرمی اور علاحدگی پسندی کی زندگی نہ تھی بلکہ سارے تہذیبی عناصر کو ایک خوش گوار ملاپ کے ساتھ یکجا کرنے والی زندگی تھی۔ آج اس ہمہ جہت اور خوش آہنگ ملاپ کو آگے بڑھانے کا کام انشا کے ورثے میں نئی نسل کو منتقل ہورہا ہے آخرکار انشا کا یہ خواب بے تعبیر نہیں رہا۔

مثلِ گہر چمکتے ہیں پانو کے آبلے
کیوں کر نہ ہووے اپنے ہر اک گام کو فروغ

۱۹۵۵ء

ادب میں نظریے کی اہمیت

نظریے کی اصطلاح خاصی الجھی ہوئی ہے کیونکہ بہ یک وقت اس کو عقیدے کے معنی میں بھی استعمال کیا جاتا ہے رویے کے معنی میں بھی برتا جاتا ہے اور فلسفیانہ رجحان کے معنی میں بھی، اکثر خلط مبحث اسی سے پیدا ہوتا ہے۔

سب سے پہلے رویے کے معنی پیش نظر رکھیے اور ادب میں اس کا عمل دخل دیکھیے تو شاید کسی ادیب یا شاعر کو بھی اس سے اختلاف نہ ہوگا کہ وہ ہر لمحے مختلف تجربات اور محسوسات میں بعض کو اپنانے اور بعض کو رد کرنے پر مجبور ہوتا ہے اور رد و قبول کا یہ عمل اس کے ذہنی رویے کا غماز ہوتا ہے یہ عمل وہ صرف تخلیق ہی میں نہیں کرتا بلکہ عملی زندگی میں ہر قدم اس سے دوچار ہوتا ہے۔ ایک شخص کی کئی شخصیتیں ممکن ہیں لیکن ان شخصیتوں میں باہمی ربط و تعلق اور ایک بنیادی ہم آہنگی ہونا لازمی ہے جس سے وہ ایک غالب اور کسی قدر مربوط شخصیت میں ڈھل سکے۔ اس لحاظ سے تخلیقی فن کار کی تخلیقی شخصیت اس کی عملی زندگی کی شخصیت سے کتنی ہی الگ تھلگ کیوں نہ ہو، دونوں کی پسند، ناپسند کا ایک دوسرے پر اثر ضرور پڑے گا اور ایک کا ذہنی رویہ دوسرے پر ضرور اثر انداز ہوگا۔

رویہ محض شعور ہی تک محدود نہیں رہتا اس کا دائرہ لاشعور اور تحت الشعور کی سرحدوں کو بھی چھوتا ہے۔ اور ان صورتوں میں وہ یہ بھی محض نفسیاتی اسباب سے نہیں عمرانی، اقتصادی اور دیگر عناصر سے بھی تشکیل پذیر ہوتا ہے جس پر ماہرین عمرانیات زور دیتے آئے ہیں۔ جو لوگ یہ کہتے ہیں کہ ان کا کوئی رویہ نہیں ہے (اور ایسے لوگ ادیبوں میں بھی ہیں اور عام انسانوں میں بھی) وہ گویا دوسرے لفظوں میں صرف یہ کہہ رہے ہیں کہ انھوں نے شعوری طور پر کوئی خاص رویہ نہیں اپنایا ہے اور اپنے کو رویہ بنانے والے لاشعوری اور عمرانی عناصر کے تابع کر دیا ہے مثال کے طور پر جو شخص اپنے گھرانے

کے عام مذہبی اور تہذیبی معتقدات کو شعوری طور پر چیلنج نہیں کرتا وہ شعوری یا غیر شعوری طور پر انھیں مذہبی اور تہذیبی معتقدات کو اپنا لیتا ہے۔ چھوت چھات یا ہریجنوں کو کم تر جاننا ایک ایسا ہی تصور ہے۔ اگر ہم شعوری طور پر اسے رد نہیں کرتے تو اپنے گھرانے کے دوسرے لوگوں کی طرح بھی بھنگیوں کو ذات سمجھ کر انھیں ناپاک جانیں گے۔ سماجی طور پر مانے ہوئے تعصب کو رد کرنے کے لیے شعوری کوشش درکار ہوگی۔

ذہنی اور جذباتی رویوں کے اس عمل دخل سے کوئی ذی روح بچ نہیں سکتا خواہ وہ آرٹ کے پردوں پر اڑ کر، ڈرامائی سرحدوں کی سیر ہی کیوں نہ کرتا ہو، اس کی ہر بات اس کے ذہنی اور جذباتی رویے کی غماز ہے۔ وہ تجربے جنھیں وہ دوسروں سے زیادہ اہمیت دیتا ہے، وہ تجربے جنھیں وہ رد کرتا ہے، اس کی گفتگو، اس کے الفاظ، اس کی خاموشیاں، اس کے ماتھے کی شکن، سب کچھ اس کے ذہنی اور جذباتی رویے کو ظاہر کرتے ہیں۔

ذہنی اور جذباتی رویے ناگزیر ہیں، لیکن ذہنی اور جذباتی رویے مختلف اور متضاد ہو سکتے ہیں۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ان ذہنی اور جذباتی رویوں میں ایک مرتب اور مربوط نظام اقدار پایا جائے۔ شخصیت سماج کی طرح پیچیدہ عمل ہے اور اکثر اس کی نشوونما نہیں ہوتی۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ ایک شعبے میں ایک شخص نہایت بیدار مغز اور باشعور نظر آتا ہے۔ لیکن اس کی شخصیت کا دوسرا پہلو نہایت بچکانہ اور غیر ترقی یافتہ ہوتا ہے۔ رویوں میں ایک تنظیم پیدا کرنے کے عمل سے نظریے پیدا ہوتے ہیں، یا یوں کہیے کہ فلسفیانہ نظام عمل میں آتے ہیں۔

فلسفیانہ نظام ایک دور کے مختلف ذہنی اور جذباتی رویوں کے حدِ وسط کے طور پر وجود میں آتے ہیں وہ گویا بہت سے انسانوں کے بہت سے تجربات کی تعمیم پیش کرتے ہیں اور اسی وجہ سے قبول کر لیے جاتے ہیں یا کم سے کم سماج کے ایک حصے میں تسلیم کیے جاتے ہیں۔ ہر فلسفہ، ہر مذہب، یا سماجی نظریہ، ہر عقیدہ اپنے دور کی سماجی حقیقتوں اور تجربوں کا نچوڑ تھا اور اسی لیے افراد نے اپنے نجی تجربات کی روشنی میں اسے قبول کیا۔ لیکن وہ سماجی حقیقتیں جو ان انفرادی تجربات کا باعث ہوئی تھیں، ہر دور کے ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ ان سماجی حقیقتوں میں تبدیلی کی رفتار تیز ہوتی ہے اور ان حقیقتوں سے پیدا شدہ انفرادی تجربے بھی بدلتے رہتے ہیں۔ لیکن پچھلے انفرادی تجربوں کی مدد سے بنائے ہوئے نظام اقدار یا فلسفے بدلنے میں زیادہ وقت لیتے ہیں۔ اور اسی لیے نئی سماجی حقیقتوں سے پرانے فلسفے، یا پرانے نظام اقدار ٹکراتے اور متصادم ہوتے جاتے ہیں۔ نئے حالات، نئی سماجی حقیقتیں، نئے رویے اور ان پر مبنی نئے نظامِ اقدار کا مطالبہ کرتی ہیں اور جب یہ مطالبہ پورا نہیں ہو پاتا تو پرانے فلسفے کو اپنے سر سے اتار پھینکتی ہیں یا اتار کر پھینک دینا چاہتی ہیں۔ اس منزل پر وہ لوگ آڑے آتے ہیں، جنھوں نے پرانے نظام اقدار کو اپنے تجربے

اور اپنے نجی ذہنی اور جذباتی رویوں کے نتیجے کے طور پر قبول نہیں کیا تھا بلکہ اسے عقیدے کے طور پر مانا اور برتا تھا۔ وہ اسے صحیح اور مسلمہ جانتے اور مانتے آئے تھے جب نئی حقیقتیں انہیں للکارنے لگتی ہیں تو وہ یا تو نئی حقیقتوں کو جھٹلانے کی کوشش کرتے ہیں، یا پھر پرانے عقیدوں کو صحیح ثابت کرنے کے لیے نئی تاویلیں کرتے ہیں، دلیلیں لاتے ہیں، یا پرانے عقیدوں میں کچھ ترمیم اور اصلاح کر کے اسے عہد نو کے تقاضوں کے مطابق بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔

آج جو لوگ نظریے کی اہمیت کا انکار کرتے ہیں اور اپنے کو "بے سمتی" کا شکار بتا کر فخر محسوس کرتے ہیں، وہ لوگ نظریے کو عقیدے کے معنوں میں استعمال کر رہے ہیں اور صرف یہ کہنا چاہتے ہیں کہ اس دور میں جو عقیدے یا نظام اقدار رائج ہیں وہ ان کے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کرنے میں ناکام ہو چکے ہیں۔ ان لوگوں کا یہ بیان کتنا صحیح یا غلط ہے؟ اس سے سردست بحث نہیں۔ ان کا مفہوم صرف یہ ہے کہ وہ اپنے نجی اور ذاتی رویوں میں تنظیم پیدا کرنے میں ناکام رہے ہیں۔ یا انھوں نے شعوری طور پر اپنے عملی تجربات پر مبنی مختلف رویوں سے کوئی مربوط نظام اقدار ڈھالنے کی کوشش نہیں کی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ عجز فکر ہے اور شخصیت کی آگہی کی حد بندی کی نشان دہی کرتا ہے۔

اس مسئلے کا ایک اور پہلو یہ بھی ہے کہ ایک مخصوص دور میں مختلف افراد کے مختلف تجربات ممکن ہیں اور ان مختلف تجربات میں ترتیب و تنظیم کی ابتدائی سطح پر انفرادی رویہ پیدا ہوتا ہے۔ یہ رویہ اور رویے جب نظام اقدار کی شکل اختیار کر لیتے ہیں، تو انھیں نظریہ کہا جا سکتا ہے۔ یعنی جب ان رویوں کی دسترس صرف فوری محرکات تک محدود نہیں رہتی بلکہ زندگی کے مختلف شعبوں اور اس کے اہم ترین پہلوؤں تک اس رویے یا رویوں کی رسائی ہونے لگتی ہے تو نظریہ وجود میں آتا ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ان انفرادی رویوں سے پیدا شدہ نظریوں کی حیثیت انفرادی ہوتی ہے یا اجتماعی ایک دور میں رہنے بسنے والے انسانوں کے نجی تجربات (اور ان پر قائم شدہ نظریوں) میں چند مشترک باتوں کا ہونا لازمی ہے۔ یہ مجبوری زمان اور مکان کی ہے مثلاً بیسویں صدی کے ہندستان میں سانس لینے والے سبھی انسان ایک دوسرے سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں، بہر حال پتھر کے زمانے میں سانس لینے والے ہندستانی کے مقابلے ایک دوسرے سے زیادہ مماثل ہیں۔ ان کے درمیان بیسویں صدی کی زندگی کے کم سے کم چند بنیادی محرکات ضرور کارفرما ہیں، گو اس عصری "موجودگی" کی نوعیتیں مختلف افراد میں مختلف ہوں گی اور آگہی اور احساس کی سطحیں بھی مختلف ہوں گی۔ دوسرے لفظوں میں یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ ایک دور میں اور ایک جگہ پر رہنے والے افراد کے رویے میں قدر مشترک ہونا لازمی سی بات ہے۔ اور ان رویوں میں تنظیم و ترتیب پیدا ہو جانے

سے جو نظریے وجود میں آئیں گے وہ ایک ساتھ مختلف افراد کے تجربوں پر یا ان انفرادی تجربوں کے مشترک عناصر پر مبنی ہوں گے۔ اس لحاظ سے انفرادی تجربوں پر مبنی نظریوں کو اجتماعی استناد کا درجہ حاصل ہو جائے گا۔ پھر کچھ ایسے لوگ بھی ہوں گے جنھیں یہ اجتماعی نظریہ بنا بنایا ملے گا اور اس میں وہ اپنے تجربات کی یا اپنے تجربات کے بعض اجزا کی آواز بازگشت پائیں گے اور اسے قبول کر لیں گے اور کچھ وقت گزر جانے پر یا شاید اسی زمانے میں بعض ایسے افراد بھی ملیں گے جن کے تجربات کی توثیق اس اجتماعی نظریے سے نہیں ہوگی اور وہ اپنے تجربات کی روشنی میں نیا نظام اقدار ڈھالنے اور نئے نظریے تک پہنچنے کی کوشش کریں گے اور عین ممکن ہے کہ ایسا وقت بھی آ جائے جب ایسے لوگوں کی تعداد زیادہ ہو جائے اور اس نظریے کو اپنے تجربات اور اپنے اجتماعی مسائل سے ہم آہنگ نہ پا کر اسے یکسر رد کر دیں اور کوئی نیا نظام اقدار کوئی نیا نظریہ وضع کر لیں۔

یہی وجہ ہے کہ کوئی نظریہ کیوں نہ ہو ہر دور اپنے مسائل اور اپنے تقاضوں کے مطابق اس کی تعبیر کرتا رہتا ہے۔ اضافے اور ترمیم بھی روا رکھتا ہے اور اس کی توجیہہ بھی اپنے ڈھنگ سے کرتا ہے۔

اس طرح مختلف رویوں کی تنظیم کو نظریے کی منزل تک پہنچنے کے لیے دو رابطوں کی ضرورت ہے۔ ایک انفرادی تجربے کے خلوص کی اور دوسرے اجتماعی استناد کی۔ انفرادی تجربے کے خلوص سے مراد یہ ہے کہ جن تجربوں سے فرد واقعی گزرا ہو اور جن رویوں کو اس نے عملی زندگی میں حقیقتاً برتا ہو انھیں کی ہر تنظیم و ترتیب اس کے نظریے میں جھلکے اور انھیں کو وہ نظام اقدار کے سانچے میں ڈھال لے جسے آسانی کے لیے میں نے ایک جگہ پرائیویٹ وژن[1] سے تعبیر کیا تھا — اجتماعی استناد سے مراد یہ ہے کہ جو نظریہ ہے وہ اس دور کے اجتماعی تجربات یعنی سماجی تقاضوں کو پورا کرتا ہو یعنی اسے سماج میں بھی اعتبار حاصل ہو۔ اگر کسی فرد کے تجربات سماجی تجربات سے بالکل ہی ہم آہنگ نہ ہوں تو اس کی جگہ دماغی امراض کے ہسپتال میں ہوگی۔ سماجی یا اجتماعی استناد کو میں نے کلکٹیو وژن کہا تھا اور انفرادی اور اجتماعی وژن کی ہم آہنگی ہی پر ترسیل و ابلاغ کا پورا ڈھانچہ قائم ہے۔ الفاظ اور

---

[1] "جدیدیت، اور ادب" میں افسانے پر میرا مقالہ ملاحظہ ہو۔

[2] دماغی امراض کا سلسلہ بعض دوستوں نے فن سے ملایا ہے بلکہ ادب اور بالخصوص شاعری کو جنون قرار دے کر اسے مقدس کی صفت بھی عنایت کر دی ہے۔ ایسی صورت میں مسئلہ انفرادی تجربات کی اجتماعی تجربات سے مطابقت کا ہے۔ یہ مطابقت مکمل طور پر مفقود ہونا محض مفروضہ ہے کیوں کہ فرائڈ اور اس کے ہمنوا اب تحت الشعور میں بھی ایک منطقی ربط ڈھونڈ نکالنے کے قائل ہیں۔ لیکن جتنی بھی عدم مطابقت ہو، وہ دو حیثیتوں سے خالی نہیں۔ ایک یہ کہ انفرادی تجربہ یا ان تجربات سے پیدا شدہ نظریہ سماجی معنویت تو رکھتا ہے، اجتماعی قبول اسے حاصل نہیں ہو سکا۔ مثلاً کوپرنیکس کا نظریہ سماجی معنویت رکھتا تھا اور اس دور کا سماج اسے استناد نہ دے سکا۔ دوسرے یہ کہ وہ اجتماعی معنویت ہی سے خالی تھا۔ اس صورت میں وہ بجی اظہار تو ہو سکتا ہے، مگر اس کی حیثیت مجذوب کی بڑ سے زیادہ نہیں ہے۔

زبان پرائیویٹ اور اجتماعی وژن کی کم از کم اوسط ہم آہنگی ہی پر مبنی ہیں۔[1]

یہ اکثر ہوتا ہے کہ ہم اپنے انفرادی تجربات کو اجتماعی[2] استناد رکھنے والے نظریوں کے پیرائے میں ظاہر کرتا ہے۔ اسی لیے کہا گیا ہے کہ "تصوف برائے شعر گفتن خوب ست" ایک نظریہ رائج ہو جاتا ہے اور اس کی تفصیلات اور باریکیوں سے قطع نظر، اس کا فکری اور حسی سانچہ عام طور پر پہچانا اور پسند کیا جانے لگتا ہے، تو لوگ اپنے تجربات کو بھی اسی سانچے میں ادا کرنا شروع کر دیتے ہیں۔ یا جہاں تہاں اس میں ترمیم اور اضافے کر لیتے ہیں۔ یا سانچے کو ادھر ادھر توڑ مروڑ بھی لیتے ہیں۔ یہ کام تصوف کے سلسلے میں برابر ہوتا آیا ہے۔ وہ شاعر بھی جن کو تصوف سے کوئی تعلق نہیں تھا تصوف کی نظام اقدار کے سانچے میں اپنی بات کہتے رہے ہیں۔

اس کا دوسرا[3] پہلو بھی ہے کہ بہت سے لوگ حقیقی تجربات کے بغیر محض فیشن اور فارمولے کے طور پر اس رائج الوقت سانچے کو استعمال کرنے لگتے ہیں چونکہ یہ ان کے تجربات سے میل نہیں کھاتا۔ اس لیے ان کی پوری گفتگو بناوٹی اور غیر حقیقی معلوم ہونے لگتی ہے۔ نظریہ محض عقیدہ بن جاتا ہے اور Dogma بن کر وہ اپنی تازگی کھو دیتا ہے۔ لیکن اس کا سبب خود نظریے کا ناکارہ ہونا نہیں ہوتا۔ بلکہ ایسے لوگوں کے سبب ہوتا ہے، جو اسے میکانکی طور پر بے سمجھے بوجھے اپنے تجربات کے علی الرغم برتتے ہیں۔

۱۔ اس مسئلے پر ملاحظہ ہو کرسٹوفر کاڈویل کی کتاب "الیوژن اینڈ ریلیٹی" پیپلز پبلشنگ ہاؤس بمبئی اکتوبر ۱۹۴۷ء ص ۱۲۰ تا ۱۲۴

۲۔ سماجی استناد کے لیے ایرک بیل نے اپنی کتاب "آرٹ میں" Significance کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ جس کا مفہوم معنویت سے ادا ہو سکتا ہے۔

۳۔ اس کی مثالیں ایسے لاتعداد شعرا کے کلام سے فراہم ہو سکتی ہیں جنھوں نے روایتی انداز میں چلتے ہوئے فارمولوں میں شاعری کی ہے یا کر رہے ہیں۔ ناسخ اور ان کے متبعین کا زبردست بحران یہی تھا کہ ان کے پاس تجربات کی تنظیم سے پیدا شدہ نظام اقدار نہیں تھا۔ جس کے سبب وہ یا تو تصوف کے مضامین کو روایتی ڈھنگ سے باندھتے رہے، یا پھر لفظی صناعی میں فرار حاصل کرتے رہے، تجربات یہاں بھی ہیں مگر سطحی، معمولی اور چھوٹے بھر پور وژن کی کمی ہے اور یہ کمی آج بھی پوری نہیں ہوئی ہے آج کا دور بھی ان کے ہاں سے خالی ہاتھ واپس آتا ہے۔

یہی فرق فیض اور دوسرے ترقی پسند شاعروں کے ہاں موجود ہے۔ فیض کے ہاں نظریہ بھی تجربات کی ترتیب کے طور پر ہے، جب کہ بہت سے ترقی پسند شاعروں نے اس نظریے کو بھوگا نہیں ہے۔ اس کی شخصیت کا جزو نہیں بنایا ہے۔ محض "جزو ایماں" بنایا ہے۔ اسی لیے فیض کے ہاں نظریہ شعر بن سکا دوسروں کے ہاں محض لفاظی ہو کر رہ گیا۔

پھر تیسرا پہلو مسئلے کا یہ بھی ہے کہ نظریے خود بدلتے ہوئے سماجی تقاضوں کے ہاتھوں ٹوٹتے پھوٹتے رہتے ہیں۔ آج کا نظریہ کل کے لیے قابل قبول نہیں۔ کل کے نظریے آج اہم یکسر رد کر چکے ہیں یا ان میں ایسی ترمیم و تنسیخ کی کہ ان کی شکل و صورت بدل گئی۔ سبھی مذاہب اپنے دور کے زندہ متحرک نظریے تھے، جنھوں نے ہزاروں لاکھوں انسانوں کو متاثر کیا اور ان کے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو پورا کیا۔ لیکن کچھ ہی عرصے بعد حالات بدلے تو وہ بدلتے تقاضوں کو پورا نہ کر سکے اور محض عقیدہ بن کر رہ گئے۔ یہ صورت حال کسی بھی نظریے کے ساتھ پیش آ سکتی ہے اور آتی رہتی ہے، لہٰذا جو لوگ ایسے نظریوں کے پیرایے میں اپنی بات کہنا چاہتے ہیں وہ آسانی سے Dogmatism کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مختصر یہ کہ نظریے کو ناکامی یا تو اس وجہ سے ہوتی ہے کہ وہ انفرادی تجربات پر مبنی نہیں ہوتا۔ یعنی ذہن سے شاید اسے قبول کر لیتا ہے مگر دل قبول نہیں کرتا۔ لہٰذا وہ شخصیت کا جز نہیں بن پاتا یا اس بنا پر کہ خود نظریے کو نئے سماجی تقاضے رد کر چکے ہوتے ہیں اور اسے کوئی سماجی استناد حاصل نہیں ہوتا۔

دراصل سماجی استناد اور ذاتی تجربے کا مسئلہ فرد اور خارجی حقیقت کے باہمی تعلق کا مسئلہ ہے اور اس وقت پیدا ہوتا ہے جب ہم ان دونوں کو بالکل الگ الگ دو حقیقتیں جان لیتے ہیں۔ دراصل یہ محض طرزِ گفتگو ہے ورنہ خارج کے وجود کا احساس ہی ہمیں اپنے وجود سے ہوتا ہے اور ہمارا احساس اور ادراک اس وقت تک بالکل بے معنی ہے جب کہ محسوس کرنے کے لیے کچھ نہ ہو۔ احساس، ادراک اور شعور حقیقتاً داخلی عمل بھی ہیں اور خارجی بھی ان معنوں میں کہ انسان خارجی دنیا کو جاننے اور بدلنے کی جستجو ہی میں اسے جاننے اور بدلنے میں کامیاب ہو سکتا ہے اور اسے جاننے اور بدلنے کی جستجو میں اپنے کو جاننے اور بدلنے میں کامیاب ہو سکتا ہے اس لیے خارج پر اثر انداز ہونے والا ہر عمل دراصل ذات کی تلاش کا عمل بھی ہے۔ حقیقت کو بدلنے ہی کے عمل میں انسان خود کو پاتا اور بدلتا ہے۔

پوری تہذیب جس میں ادب بھی شامل ہے، انھیں دو سلسلوں سے عبارت ہے، یعنی سماج یا وسیع تر معنوں میں حقیقت پر قابو پانے کی کوشش میں انسان دوہری کوششیں کرتا ہے۔ حقیقت کو اچھی طرح سمجھنے کی اور اس پر قابو پانے کی جو سائنس کا موضوع ہے اور اس عمل کے لیے اپنے میں مناسب ذہنی اور نفسیاتی مطابقت پیدا کرنے کی جو ادب کا موضوع ہے۔ "مطابقت" کا لفظ یہاں گمراہ کن ہو سکتا ہے مراد یہ ہے کہ وہ حقیقت کی طرف اپنا ایک ایسا رویہ بنا سکے جو اس کی زندگی میں معنویت پیدا کر سکے۔ یعنی وہ باہر کی حقیقت سے خود کو متوازن کر سکے۔ اس سے مطابقت یا اطاعت لازم نہیں اس لیے ذاتی یا نجی نظریہ بھی ایک طرح باہر کی دنیا ہی کا عکس ہوتا ہے اور اس کی تازگی اور توانائی کا راز اس کے منطقی استدلال میں اتنا مضمر نہیں جتنا

ایک طرف اس کے اجتماعی استناد میں ہے (کیونکہ اس کے بغیر وہ بے وقت کی آواز ہوگا)
یا اور دوسری طرف ذاتی واردات میں یعنی نجی استناد میں (کیونکہ نظریہ اگر ذاتی اور نجی
تجربات کی ترتیب، وتنظیم پر مبنی نہیں، تو اس کی حیثیت مردہ سچائی کی ہے)
ایس ایلیٹ نے آئی۔ اے رچرڈز کے جواب میں اپنے ایک مقالے میں ٹرانسکی[1]

کا اقتباس دیا ہے اور لکھا ہے کہ ادب میں دراصل اس کی اہمیت کم ہے کہ آپ کیا نظریہ
رکھتے ہیں۔ اس کی اہمیت زیادہ ہے کہ آپ نے اسے کس حد تک محسوس کیا ہے"۔ یہ بات
جزوی حیثیت سے صحیح ہے۔ اگر نظریہ شدت احساس کی توانائی رکھے گا تو ادب کو
متور کر سکے گا اور دراصل ادب میں جسے خلوص[2] سے تعبیر کیا جاتا ہے وہ یہی خصوصیت ہے۔ یہی
خلوص یا صداقت احساس وہ کیفیت ہے، جو آرٹ میں اعتبار اور استناد پیدا کرتی ہے
اپنے پڑھنے والوں کو وہی کچھ دکھا دینے کے لیے جو خود اس نے اپنے آپ دیکھا ہے یہ ضروری
ہے کہ خود اس نے پوری توجہ، گہرائی اور سچائی کے ساتھ مشاہدہ کیا ہو اور واقعی اس

---

[1] ملاحظہ ہو use of Poetry and use of Criticism

(Camb. Mass. Harward University 1933)

ٹرانسکی کے قول پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتا ہے:

'Trots(k)y seems in any case to draw the commonsense distinction between art and Propaganda, and to be dimly aware that the material of the artist is not his beliefs as held but his beliefs as felt (So far as his beliefs are part of his material at all) quoted by W.J. Bate in Criticism the Major texts.

Har Court Brace and Co; New-York 1952 P.543

[2] ملاحظہ ہو۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز کی کتاب Practical Criticism رچرڈز کے اس باب کا
عنوان ہے شاعری میں نظریہ Har court Brace and Kegan Paul P.III Chap 7

کولرج کے Suspension of disbelief کے نظریے سے بحث کرتے ہوئے لکھتا ہے

"Neither belief nor disbelief arises, in this Intellectual sense, unless the logical contexts of our ideas is in question. Ibid P.58(

رچرڈز نے blief کو جذباتی اور ذہنی دو قسموں میں بانٹ دیا ہے اور جذباتی اعتبار
سے belief کے لیے خلوص کو لازمی قرار دیا ہے۔ خلوص کی بحث میں وہ کنفوشی اس کے
متصوفانہ تصور چنگ ینگ' سے مدد لیتا ہے اور آخر کار اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ خلوص ترتیب
ذہن کی پیروی کا نام ہے۔

'Sincerity, then in this sense, is obedience to that Tendency which "Seeks a more perfect order within the mind. . p.585

تجربے سے گزرا ہوا اور نظریے کی سچائی تجربے کی سچائی پر مبنی ہے لہٰذا نظریہ صداقت احساس پر مبنی ہوگا، تو شخصیت کی اپنی آواز بن کر ابھرے گا پروپگنڈہ یا تلقین محض ہو کر نہیں رہ جائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ دنیا کے بہترین ادبی شہ پارے ایسے نظریات سے پیدا ہوئے ہیں، جو صداقت احساس کے زبردست تجربات کی تنظیم تھے۔

اسی صداقت احساس کے بل پر شاعر اور ادیب قاری کے تخیل کو بیدار کرتا ہے اور اس پر اپنی صداقت احساس کے ذریعے وہ سب کچھ دکھا دیتا ہے جو خود اس نے دیکھا تھا۔ کاڈویل نے بجا طور پر لکھا ہے کہ آرٹ کسی شے یا کسی حقیقت کے وجود کو ثابت نہیں کرتا ہے۔ بلکہ اس حقیقت کو پیش کر دیتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"یہ جاننا ضروری ہے کہ آرٹ سائنس سے زیادہ پروپگنڈہ نہیں ہے اس کا یہ مطلب نہیں کہ دونوں کا کوئی سماجی حصہ نہیں۔ اس کے برخلاف ان دونوں کا مقصد پروپگنڈے سے کہیں زیادہ بنیادی اور اصولی ہے۔ یعنی لوگوں کے ذہن کو بدلنا۔ وہ لوگوں کے ذہن کو خاص طریقے پر بدلتے ہیں۔ خارجی حقیقت کی سائنس کے ذریعہ تبدیلی کی ایک انتہائی مثال لیجیے۔ ریاضی کے کسی مظاہرہ اسے کو ترغیب نہیں کہا جا سکتا۔ ریاضی کا یہ مظاہرہ غلط ہو سکتا ہے یا صحیح۔ اگر یہ صحیح ہوا تو یہ سیدھے سادے انداز میں خارجی حقیقت کے ایک کو ہمارے ذہن میں داخل کر دیتا ہے۔ اگر غلط ہوا تو ہم اسے محض لغاظی کہہ کر رد کر دیتے ہیں۔ لیکن اگر ہم اسے قبول کریں تو ہمیں اس کی صداقت کے لیے ترغیب نہیں ہوتی۔ جیسا کہ اس مکان کے وجود کو تسلیم کرنے کے لیے ترغیب ضروری ہے جو ہماری آنکھوں کے سامنے کھڑا ہے۔ ہم اسے قبول ہی نہیں کرتے ہم اسے دیکھتے ہیں۔"

دراصل آرٹ میں نظریے کی طاقت اسی قسم کی تازگیِ احساس پر قائم ہے۔ غالب نے اسی لیے کہا تھا:

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

مرا کاڈویل Illusion and Reality محولہ بالا صفحہ ۱۴۱ سے آگے لکھتا ہے:

The whole feeling -Complex of the Poem or the play or the novel is injected into our subjective world. We feel so and So and such and such. We are no more pursuaded of their truth than of the truth of a toothace : but the vividness or Social University of the emotional pattern is announced by the poignancy of of the sensation. We call Beauty P.13

اس منزل پر کورج کی بے یقینی کو معطل کرنے کا نظریہ بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ یہاں ہم شاعر کو فلسفی یا مورخ مان کر اس سے ثبوت اور استدلال طلب نہیں کرتے۔ وہ کیا کہتا ہے، اہم ہے۔ لیکن یہ بھی اہم ہے کہ جو کچھ وہ کہتا ہے اس میں اس کی احساس کی کیسی صداقت اور توانائی شامل ہے۔ اسی بنا پر یہ ممکن ہوتا ہے کہ ہم شاعر اور ادیب کے نظریات سے مکمل طور پر اتفاق نہ کرتے ہوئے بھی اس کے فن پارے سے جمالیاتی لذت حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ ہم ان نظریات کے لیے اسے نہیں پڑھ رہے ہیں بلکہ ان نظریات کے پیچھے اس کی شخصیت کا کتنا سوز، کتنی صداقت اور کتنی گہری وابستگی چھپی ہے، اس کے تجربے کی کیسی گرمی اور vividness ہے اس سے متاثر ہوتے ہیں۔

لیکن کیا واقعی ہم تجربے کو اس کی معنویت سے الگ کر سکتے ہیں؟ کیا واقعی یہ صورت ہے کہ ہم سخت نظریاتی اختلاف رکھنے کے باوجود کسی شاعر کے کلام سے یا کسی مصنف کی تخلیقات سے جمالیاتی لذت حاصل کر سکتے ہیں؟ اس اختلاف کی دو صورتیں ممکن ہیں۔ ایک یہ کہ شاعر اور ادیب ہی اشخاص، واقعات یا اشیا کو حقیقی قرار دیتا ہے، ہم انھیں غیر حقیقی تصور کرتے ہوئے مثلاً انارکلی کے وجود کو محض فرضی مان لینے کے باوجود ہم امتیاز علی تاج کے ڈرامے انارکلی سے لطف اندوز ہونے میں کوئی قباحت محسوس نہیں کرتے۔ یا یہ جاننے کے باوجود کہ واقعۂ کربلا ہندستان کا نہیں ہے تاہم اس کے کرداروں کی ہندستانی بول چال سے لطف اندوز ہوتے ہیں اور مرثیے کی ادبی کیفیت مجروح نہیں ہوتی۔ مفروضات کو واقعات پر ترجیح دینے کے اس عمل پر ارسطو سے لے کر اس وقت تک غور ہوتا آیا ہے اور ارسطو نے شاید اس ضمن میں سب سے پہلے بلیغ بات کہی تھی کہ فن میں واقعات پر امکانات کو ترجیح حاصل ہے۔ فن کار یہ بیان نہیں کرتا کہ کیوں ہو سکتا تھا۔ وہ یہ بات کرتا ہے کہ یوں[1] ہوتا تو کیا ہوتا۔ اس کی توجیہہ یوں بھی ممکن ہے کہ ادب تہذیب کے عمل میں چونکہ برابر خارجی حقیقت[2] سے ہم آہنگی پیدا کرنے یا اسے بدلنے کے عمل میں شریک رہتا ہے۔ اس لیے سماجی طور پر بھی یہ لازم ہے کہ وہ حقیقت کوئی ایسا تصور اختیار کرے، جس میں وہ سماج کو ڈھالنا چاہتا ہو، یا جو اس کے ارمان کے مطابق بہتر سماج کی تشکیل کرتا ہو، تاکہ اس کے ہمدردوں کے دل میں بہتر سماج کی

---

[1] ہوئی مدت کہ غالبؔ مر گیا پر یاد آتا ہے
وہ ہر اک بات پر کہنا کہ یوں ہوتا تو کیا ہوتا

[2] اسی لیے غالباً ابسن نے آرٹ کو "بچانے والا جھوٹ" (Saving lie) کہا ہے۔ یعنی وہ جھوٹ جو زندگی کے چیلنج کا کوئی خود کو تسلی دینے والا جواب ڈھونڈنے اور اس کے مطابق کوئی رویہ اپنانے پر مجبور کرتا ہے۔

(اور لہٰذا بہتر افراد کی بہتر اندرونی زندگی کی) تشکیل ہو سکے ......۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ سماج اور حقیقت کو تبدیل کرنے کے عمل میں انسان اپنے آپ کو پاتا ہے، اس لحاظ سے فن کار کی سماجی تبدیلی کی یہ خواہش دراصل اس کے عرفان زیست کی جدوجہد سے اپنی شناخت کا عمل ہے۔ جسے اکثر "جدیدیت" کے فلسفہ طراز سماجی حقیقت سے بے تعلق کرکے دیکھتے ہیں اور زیادہ متصوفانہ اور ماورائی اصطلاحوں میں بیان کر دیتے ہیں۔

دوسری شکل یہ ہے کہ ہم عقائد اور تصورات سے اختلاف رکھتے ہوں، جو کسی مخصوص شاعر کے کلام اور طرز فکر کا تار و پود ہے۔ لیکن پھر بھی ہم اس سے جمالیاتی انبساط حاصل کر سکتے ہیں مثلاً انیس کے مراثی سے لطف اندوز ہونے کے لیے شیعہ ہونا ضروری نہیں، اقبال کے کلام سے لطف اندوز ہونے کے لیے اسلام پر ایمان لانا لازم نہیں۔

لیکن یہ بات صرف ایک حد تک صحیح ہے۔ دراصل ہم صرف ان نظریوں تک کو قبول کر سکتے ہیں، جو ہمارے لیے ایک حد تک Relevance یا معنویت رکھتے ہوں اور جو ہماری جذباتی اور فکری وفاداریوں کو ایک حد تک گزند پہنچاتے ہوں۔ لیکن اس طاہر سے کو بالکل توڑ دینے والے ادبی شہ پارے خواہ وہ جمالیاتی اعتبار سے کتنے ہی انبساط بخش کیوں نہ ہوں، ہمارے لیے کیفیت اور لذت کا سامان فراہم نہیں کر سکتے۔ مثلاً ایک مذہبی اور متقی مسلمان کے لیے، طربیہ خداوندی میں رسول خدا کو اسفل السافلین میں دیکھنا اور اس نظم کے متعلقہ ٹکڑے سے جمالیاتی لذت حاصل کرنا ممکن نہیں ہے۔ اسی طرح اگر کوئی شخص شمر کی تعریف میں زوردار قصیدہ لکھتا اور اس کے محاربات کو توصیفی انداز میں بیان کرتا، تو حضرت امام حسینؑ کی شہادت اور امامت کے ماننے والوں کے لیے اس کے ادبی جوا ہر اور جمالیاتی کیفیت کا اعتراف مشکل ہوتا۔ دراصل کسی عقیدے اور نظریے سے اختلاف کے باوجود کسی ادب پارے سے جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کا دار و مدار اسی جذباتی قرب یا بعد سے ہے جو ہمیں اس نظریے سے ہے جو کم و بیش اسی مناسبت سے ہونا چاہیے، جو خود مصنف کو اس نظریے سے تھا۔ اکثر عقیدے یا نظریے سے مصنف کے جذباتی قرب اور اسی عقیدے سے قاری کے جذباتی قرب میں کوئی نہ کوئی مناسبت ضرور ہوتی ہے۔ لیکن اگر یہ مناسبت بالکل ہی موجود نہیں ہے، تو جمالیاتی انبساط کا طلسم ٹوٹ کر رہ جاتا ہے (یہاں ان شہ پاروں کا ذکر نہیں ہے، جو اپنی عالم گیر شہرت کی وجہ سے عظیم تو مان لیے جاتے ہیں۔ لیکن عملاً ان کا مطالعہ اور ان سے جمالیاتی انبساط حاصل کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی۔ اکثر مسلمان رامائن اور مہابھارت کو عظیم ادب مانتے ہیں۔ لیکن عقائد کے اس اختلاف

ؔلہ فراق کہتے ہیں، دکھا تو دیتی ہے بہتر حیات کے سپنے
خراب ہو کے بھی یہ زندگی خراب نہیں

اور رامائن کی دیو مالا پر ایمان نہ رکھنے کے باوجود اسے جمالیاتی لذت حاصل کرنے کے لیے پڑھتے ہیں)۔

یہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ اکثر کوئی مخصوص عقیدہ یا نظریہ صرف پیرایۂ اظہار ہوتا ہے اور شاعر اور ادیب اپنے تجربات کو اس پیرائے میں بیان کرتا جاتا ہے۔ مثلاً تصوف کے مضامین بہت سے غیر صوفیوں نے نظم کیے اور خود اقبال نے جو تصوف کے روایتی تصور کے مخالف تھے تصوف کے پیرایۂ بیان کو اپنایا یا مثلاً آج کوئی شاعر یا ادیب پرانی دیو مالا کے قصے کے پیرائے میں آج کے احساسات کو بیان کرتا ہے۔ ایسی صورت میں پڑھنے والا پیرایۂ بیان کے لیے استعمال ہونے والے نظریے کے خول کے اندر کی روح کو دیکھ لیتا ہے اور انسانی جذبات خواہشات تصورات اور کشمکش کا جو ڈراما اس کے اندر کھیلا جا رہا ہوتا ہے، اس تک پہنچ جاتا ہے لیکن یہ صرف اسی وقت ممکن ہے کہ جب پڑھنے والے اور مصنف کے درمیان عقیدے پر اتفاق نہ سہی کم سے کم ابتدائی مفاہمہ ضرور موجود ہو۔ یا کم سے کم دونوں کے درمیان مکمل عدم مطابقت نہ پائی جائے) اس صورت میں جس طرح مصنف نے نظریۂ یا عقیدے کو اپنے طور پر توجیہہ یا تعبیر کی ہے، اسی طرح پڑھنے والا اپنے طور پر اس نظریاتی پیرائے سے قطع نظر کر کے اس کے پیچھے ظاہر ہونے والے تصورات کی اپنے طور پر توجیہہ کر لیتا ہے اور نظریاتی اختلافات سے بے تعلق ہو جاتا ہے۔

اس کی سب سے واضح مثال اقبال کی شاعری میں ملتی ہے۔ اقبال کا تصور اسلام روایتی نہیں ہے۔ اس کا شاید سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ خود اپنے خطبات کا عنوان "فکر اسلامی کی تشکیل نو" رکھتے ہیں۔ یعنی اسلام کے پیرائے میں اقبالؒ اپنے تصورات ظاہر کرنا چاہتے ہیں اور اس اعتبار سے اسلام کی اپنے طور پر تعبیر کر لیتے ہیں یعنی اسلام کا وہ نظریہ اختیار کرتے ہیں، جسے وہ صحیح جانتے ہیں (یہاں یہ بحث نہیں ہے کہ وہ صحیح ہے بھی یا نہیں) پڑھنے والا اگر اسلامی تصورات سے یکسر متنفر ہے اور مکمل مغائرت رکھتا ہے، تو اقبال سے اس کی کوئی جذباتی ہم آہنگی پیدا ہی نہیں ہو گی۔ لیکن اگر اسلامی تصورات سے پڑھنے والے کی یہ مغائرت نفرت میں تبدیل نہیں ہوئی ہے، تو عین ممکن ہے کہ وہ اقبال کے دعاوی سے قطع نظر کر کے اسلامی نظریات کے پیرائے میں ادا ہونے والے تصورات میں انسان کی اس ابدی جستجو کے ڈرامے سے جمالیاتی طور پر لطف اندوز ہو تو اس پردے کے پیچھے کھیلا جا رہا ہے یا وہ اقبال کے نظریے کے پیچھے عالمی وجود اور اس کے مسائل کا عکس دیکھ سکتا ہے۔ یہ کام شاید کسی اور کے لیے ممکن نہ ہو، جگن ناتھ آزاد کے لیے ممکن ہے۔

اس کی دو اہم مثالیں مارکس کی بالزاک پسندی اور لینن کی ٹالسٹائی پسندی سے دی جا سکتی ہے۔ ظاہر ہے مارکس سے زیادہ مارکسی ہونے کا دعوا کون کر سکتا ہے

اور مارکس سے زیادہ اس کے اپنے نظریے کا حامی اور کون ہوگا۔ اس کے باوجود مارکس بالزاک کو پسند کرتا ہے، جو فرانس کے مائل بہ انحطاط جاگیردارانہ نظام کا مداح اور معترف ہے۔ اسی طرح لینن اور ٹالسٹائی دونوں نظریے کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہیں دونوں کے واضح اور ایک دوسرے سے مختلف اور متضاد نظریے ہیں، لیکن لینن کو ٹالسٹائی پسند ہے اور اس کا آدرش واد ناپسند ہے کیونکہ اس کے نظریے کے پیچھے جو انسانی تکمیل اور تاریخی تبدیلیوں کا ڈراما کھیلا جارہا تھا وہ لینن کے لیے معنویت رکھتا تھا۔ پھر بالزاک اور ٹالسٹائی کے نظریے مارکس اور لینن کے لیے ناقابل قبول ہوتے ہوئے بھی اس طرح کے شدید تنفر یا مغائرت کا سبب نہیں بنے تھے کہ اپنی Relevance کھو دیتے۔ ادب کو جو شے ادب اور شعر کو جو خوبی شعر بناتی ہے، وہ اس کا موثر ہونا ہے۔ اور موثر ہونے سے صرف یہ مراد ہے کہ ادیب اور شاعر اس پر قادر ہو کہ جو کیفیت اس کے دل پر طاری ہے، وہ پڑھنے والے یا سننے والے کے دل پر طاری کرسکے۔ اس خوبی کے وسیلے دو ہیں۔ تجربات کا حقیقی ہونا اور بیان پر قدرت حاصل ہونا۔

لیکن تجربات حقیقی ہوتے ہوئے بھی سماجی طور پر معنویت سے دور بھی ہوسکتے ہیں اور چھوٹے اور سطحی بھی۔ چھوٹے اور سطحی تجربات کی شاعری بھی چھوٹی اور سطحی ہوگی، مگر شاعری ضرور ہوگی۔ ادب کے زمرے میں شامل ضرور ہوگی۔ اسی بنا پر داغ کی شاعری، شاعری ہے، گو چھوٹی اور سطحی ہے۔ جو ادیب اپنے چھوٹے اور سطحی تجربات کی تنظیم کرنے پر قادر نہیں ہے، اس سے یقیناً وہ ادیب بڑا ہے، جو اس پر قادر ہے۔ یہ کہا جاچکا ہے کہ نظریہ، تجربات کی تنظیم کا نام ہے۔ اس لحاظ سے یہ نتیجہ نکالنا بیجا نہ ہوگا کہ ہر وہ نگارش جو موثر کہی جاسکتی ہے، ادب کے دائرے میں شامل ہے۔ مگر اس دائرے میں شامل ہو جانے کے بعد عظیم اور کمتر ادب کے معیار پر اسے جانچا جائے گا، تو وہی ادب عظیم ٹھہرے گا جو موثر بھی ہے اور جس میں تجربات کی بہتر تنظیم بھی ہے۔ جسے نظریہ کہا جاتا ہے اسی بنا پر اقبال، داغ سے بڑے شاعر ہیں۔

آخر میں اس معیار پر اردو ادب کے قدیم ذخیرے کو پرکھ کر دیکھنا مناسب ہوگا۔ نظریے سے جو احباب صرف چند گنے چنے نظریے مراد لے لیا کرتے ہیں، انھیں شاید اس پر اصرار ہوگا کہ حالی، شبلی اور آزاد سے قبل ہمارے تقریباً سبھی بڑے چھوٹے ادیب نظریے سے دور رہے ہیں۔ شاید اس بات کا بھی اعادہ کریں کہ میر اور غالب کا کوئی نظریہ نہیں ہے۔ بعض احباب جوش و خروش کے ساتھ یہ بھی دعوا کریں گے

ٹ اس موضوع پر نہایت خیال انگیز بحث کے لیے ملاحظہ ہو رسالہ سوشل سائنٹسٹ دہلی کا شمارہ اول ۱۹۷۲ء

کہ ان کی عظمت ان کے کسی نظریے کے پابند نہ ہونے کی بنا ہی پر ہے۔ حقیقت صرف یہ ہے کہ وہ احباب نظریے کے لفظ کا بہت محدود اور سکہ بند تصور پیش نظر رکھتے ہیں اور اسے اس دور کے پس منظر میں دیکھنے کی کوشش نہیں کی ہے۔

یہ بات ڈھکی چھپی نہیں ہے کہ ہمارے ادب کے بہترین شہ پاروں پر نظریے کی مہر لگی ہوئی ہے۔ سعدی کی گلستان ہو کہ فردوسی کا شاہ نامہ، مولانا روم کی مثنوی ہو یا حافظ کی غزلیات، خیام کی رباعیاں ہو یا عراقی کا کلام، ان کے رگ و پے میں نظریے، یعنی تجربات کی تنظیم و ترتیب سے حاصل کردہ فکری اور جذباتی ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ اردو میں زبان و ادب کا ارتقا ہی صوفیوں کی گود میں ہوا اور اس کا سلسلہ دیر تک اور دور تک جاری رہا۔ وجہی کی سب رس نظریے سے عاری نہیں ہے، اس کا بھی انکار ممکن نہیں کہ ۱۸۵۷ء سے قبل کی پوری اردو شاعری تصوف کے نظریاتی چوکھٹے میں ہوئی اور مصحفی کا قول کہ "الحق کہ درویشی و شاعری دوش بدوش می رود، یا تصوف برائے شعر گفتن خوب است" اس دور کے عام احساس کے ترجمان ہیں۔

یہاں یہ اشارہ کر دینا ضروری ہے کہ ۱۸ ویں صدی کے شاعروں اور ادیبوں کا تقابلی مطالعہ نظریاتی طور پر بالغ شعرا اور ادیبوں کو ان کے دوسرے ہمعصروں سے اعلا اور برتر ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ قلی قطب شاہ اور وجہی کا موازنہ ان کے ہمعصروں سے، ولی اور سراج کا موازنہ ان کے ہمعصروں سے اور میر کا موازنہ ان کے ہمعصروں سے کیا جائے، تو ظاہر ہوگا کہ ان کے پاس مرتب نظام اقدار تھا اور اسے موثر ڈھنگ سے حقیقی تجربے کے وسیلے سے پیش کرنے کی قدرت تھی۔ اسی بنا پر یہ اپنے بعض خوش نوا اور خوش گو شعرا سے کہیں اعلا تھے۔ آبرو کا شعر ہے:

پھرتے تھے دشت دشت دوانے کدھر گئے
وہ عاشقی کے ہائے زمانے کدھر گئے

میر کا شعر ہے:

اس فصل میں کہ پیرہن گل بھی ہے ہوا
دیوانہ ہو گیا سو بہت باشعور تھا

ہر چند کہ صرف چند اشعار کی بنا پر دو شاعروں کا موازنہ بے جا ہے، لیکن ان کی آگہی کے دائرے کو ظاہر کر سکتا ہے۔ پہلے شعر میں اگلی فضا کے بکھر جانے کا ماتم ہے۔ جو دوسرے میں ایک گہرا شعور ہے، جو زمانے کو ایک خاص نظر اور ایک خاص نظریے سے دیکھتا ہے۔ یہی حال ان اشعار کا بھی ہے، جو نظریے کے بغیر ممکن نہ تھے:

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے
یعنی آگے چلیں گے دم لے کر

الہٰی کیسے ہوتے ہیں ، جنھیں ہے بندگی خواہش
ہمیں تو شرم دامنگیر ہوتی ہے خدا ہوتے

کیا وجہ ہے کہ میر ، میر اثر اور درد سے بڑے شاعر ہیں ۔ آبرو ، ناتم سے عظیم تر ہیں ۔ وجہ صرف یہ ہے کہ تجربات کا دائرہ میر کے ہاں وسیع تر اور عمیق تر ہے اور ان کی ترتیب و تنظیم پر قادر ہیں اور ان تجربات کے بل پر نہ صرف ایک آفاقی نظام اقدار یا طرز احساس رکھتے ہیں بلکہ ان تجربات کو پوری گہرائی کے ساتھ اپنی شخصیت کا جزو بنا سکے ہیں اور اسے اپنے لہجے کی نرمی اور اسلوب کی understatement سے جاوداں بنا سکے ہیں ۔ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ نظریاتی بے سمتی اور ترسیل کی ناکامی کو اعلا ادب کی پہچان جاننے والے کے مفروضات کس درجہ غیر حقیقی ہیں ۔ اس کے بعد کے مصنفین کے جائزے کے لیے طویل اور زیادہ تفصیلی مقالہ درکار ہے ۔ غالب کے بارے میں احتشام حسین لکھتے ہیں :

> " تاریخ مجموعی طور پر جس طرف جا رہی تھی ، غالب کے ہاں اس کی سمت اشارے ہی نہیں ملتے ، اس کا خیر مقدم بھی ہے ۔ اس بدلتی ہوئی دنیا کا تھوڑا بہت عکس ان کے ہاں ضرور ملتا ہے ، جو ابھی کوئی شکل اختیار کر کے وجود میں نہیں آئی تھی ۔ پھر شاعر اور ہندستانی تہذیب کے زوال پذیر عہد کے شاعر ہونے کی حیثیت سے غالب کی انفرادیت میں جو گرمی اور بت شکنی ہے اسے بھی دیکھنا ہوگا ۔"[1]

آل احمد سرور نے ایک جگہ لکھا تھا کہ غالب نے اردو شاعری کو نیا ذہن دیا ۔ ذہن دینے والا شاعر خود ذہن سے بے نیاز نہیں ہو سکتا ۔

سرشار اور نذیر احمد کے ناول ، پریم چند کے ناول اور افسانے ، حالی ، اکبر کی شاعری کی نظریاتی معنویت کا تذکرہ تحصیل حاصل ہے ۔ بعض دوستوں نے نظریے کی مخالفت کے جوش میں اقبال کو سرے سے شاعر ماننے ہی سے انکار کرنا شروع کر دیا ہے ۔ شاید انھوں نے یہ فراموش کر دیا ہے کہ اس نقطۂ نظر نے انھیں اقبال ہی کو نہیں دنیا کے تقریباً سبھی صف اوّل کے ادیبوں کو ادب کے دائرے سے خارج کرنا ہوگا اور کچھ دنوں میں وہ اپنے کو خالص ادب کے آئینہ خانہ میں اپنے سوا شاید ہی کسی اور کو دیکھ پائیں ۔

آئینہ ، زندگی اور ادب کی خامی یا خوبی یہ ہے کہ وہ اپنا مقصد خود نہیں ہو سکتے آئینہ کسی کو دکھائے گا ۔ زندگی صاف اور کوری سلیٹ کی طرح نہیں گزاری جا سکتی ۔ لازمی طور پر وہ تجربات سے عبارت ہوگی اور ہر تجربہ مخلوط اور مرکب ہوگا ۔ کوئی تجربہ ایسا

---

[1] تنقید اور عملی تنقید ۔ آزاد کتاب گھر دہلی ۔ ۱۹۵۲ء صفحہ ۱۰۶ ۔ ۱۰۷

ہو سکتا جس میں خارج کی پرچھائیں نہ پڑے یا اس میں داخلیت کا عنصر نہ ہو۔ زندگی کو وزن و وقار تجربات ہی سے ملتا ہے۔ عرفانِ ذات اور تشکیل ذات صرف حقیقت کو بدلتے رہنے کی کشمکش کے ذریعے ممکن ہے۔ زندگی کے طوفانوں کا دور ساحل سے نظارہ کرنا ممکن ہے نہ سود مند۔ انسان اپنے آپ کو حقیقت کے پہچاننے اور اس پر اثر انداز کے عمل ہی میں پہچانتا ہے کہ عرفانِ ذات کا صرف یہی ایک واحد ذریعہ ممکن ہے۔ یہی حال ادب کا بھی ہے۔ ادب محض ادب ہو ہی نہیں سکتا۔ کیونکہ اس کا لازمی رشتہ تجربات سے ہے اور تجربے سے پیدا شدہ ہر احساس، ہر جذبہ اور ہر خیال مرکب اور مخلوط ہے۔ اس میں زندگی کے مختلف النوع عناصر در آتے ہیں اور ان عناصر کو جھٹک کر الگ کر دینا ممکن نہیں۔ ان کا پیرایۂ اظہار مختلف ہو سکتا ہے، مگر ان سے گریز ناممکن ہے۔ جو لوگ حبسِ دم کرکے عرفانِ ذات تک پہنچنا چاہتے ہیں، وہ گویا پانی سے دور رہ کر پیراکی سیکھنے کی مشق کر رہے ہیں۔

(۱۹۷۳ء)

مقدمہ انارکلی

ڈرامے کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ محض پڑھی جانے والی صنف نہیں ہے، کھیلی جانے والی صنف ہے۔ پھر ڈراما نہ تو محض مکالموں کا نام ہے، نہ محض اسٹیج کے لیے دی ہوئی توضیحی عبارتوں کا۔ یہ سب تو محض اس کا ایک حصہ ہیں اور یہ اس مکمل وحدت کا محض ایک ضروری جز ہیں جن سے اسٹیج ڈرامے کی پوری جمالیاتی کیفیت عبارت ہے۔ اس لحاظ سے ڈرامے کا مطالعہ بنیادی طور پر اسٹیج کے نقطۂ نظر سے کیا جانا چاہیے۔ اگر اسٹیج کے علاوہ ڈراما کسی اور وسیلۂ اظہار کے لیے مثلاً ریڈیو، ٹیلی وژن وغیرہ کے لیے لکھا گیا ہے تو اسی وسیلے کے تقاضوں کے اعتبار سے اس کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ پھر ڈرامے کی پیش کش کے مختلف طریقے، تکنیک اور اسالیب ہیں۔ اسٹیج ڈرامے کے مختلف اقسام ہیں اور ڈرامے کے مطالعے میں ان سب کا جو مقام ہے اسے نظر انداز کرکے ڈرامے کا مطالعہ ممکن نہیں۔

اس لحاظ سے سب سے اہم اور شاید پہلا مرحلہ کسی ڈرامے کی تفہیم کا ہے۔ اس کے متن کی کس طرح توجیہہ کی جائے اور ڈرامے کی وحدت کو کس طرح اور کس نقطے پر مرکوز سمجھا جائے۔ ادب کی دوسری اصناف کی طرح ڈراما بھی ایک مرحلے پر تخلیق کار کی ذات سے آزاد ہو جاتا ہے۔ یوں بھی ڈرامے میں ذات کا اظہار براہ راست نہیں ہوتا۔ یہاں فن کار کی ذات کا اظہار دوسرے کرداروں، واقعات اور ان سے پیدا ہونے والی آویزش کے ذریعے کرتا ہے۔ اسی لیے شاید بنیادی اہمیت یہ پتا لگانے کی ہے کہ ڈرامے کا متن کن اقدار پر مرکوز ہے اور کس قسم کی حسی کیفیت، فکری تصورات اور زندگی کے بارے میں کس رویے کو ابھارتا ہے اور ڈرامے کی بنیادی کش مکش کی نوعیت کیا ہے۔ گویا ڈرامے میں فن کار نے جس طرح زندگی کو دیکھا، برتا اور بھوگا ہے اسے وہ آپ بیتی کی شکل میں نہیں، جگ بیتی

کی شکل میں پیش کرتا ہے اور اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ خود زندگی کا ایک معروضی ساختہ معلوم ہو اور دیکھنے والا اس سے وہی نتیجے نکالے گا جو مصنف نے معروضی زندگی کے تجربات سے نکالے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ زندگی بکھرے ہوئے تاثرات اور تجربات سے عبارت ہے اور ان میں تر شاتر شا یا ربط و تسلسل نہیں ہوتا جب کہ ڈراما تجربات کو ایک مخصوص آہنگ میں ڈھال کر پیش کرتا ہے۔

انارکلی کا مطالعہ بھی اسٹیج کی ڈرامائی پیش کش اور اس کے طریق کار کی روشنی ہی میں کیا جانا چاہیے۔ انارکلی سے قبل اردو میں ڈرامائی پیش کش کے دو نمایندہ اسلوب مروج تھے ایک اندرسبھائی اسلوب اور دوسرا آغا حشر کے نام سے پہچانا جانے والا پارسی تھیٹر کا اسلوب دونوں اسالیب میں واقعات، فضا اور مکالموں کی مخصوص نوعیت اور حیثیت تھی۔ انارکلی نے ایک تیسرے اسلوب کی بنیاد رکھی اور اس اعتبار سے اردو کے ڈرامائی آرٹ کو ایک عہد آفریں اور تاریخ ساز موڑ دیا۔

اکثر اس خیال کا اظہار کیا جاتا ہے کہ ڈراما ہندستان میں مغرب سے آیا۔ یہ خیال درست نہیں۔ اول تو بھرت کی ناٹیہ شاستر اور کالی داس کی شکنتلا ہندستان میں مغرب کے اثرات سے کہیں پہلے وجود میں آچکے تھے۔ دوسرے ایسٹ انڈیا کمپنی اور اس سے کچھ قبل فرانسیسی اور پرتگالی اثرات کے راسخ ہونے سے قبل بھی ہندستانی ڈراما اپنی روش اور اسلوب کی بازیافت کرنے لگا تھا۔ ایک طرف نوٹنکی، رام لیلا، کرشن لیلا اور عوامی ڈراموں کے اسالیب اور پیرایے تھے، جن میں واقعات کا تسلسل، کردار نگاری کا جدید تصور اور پردہ اٹھنے اور گرنے اور مختلف سین کی تقسیم کا طریق کار تو موجود نہ تھا مگر دیومالائی اور نیم تاریخی نیم تہذیبی واقعات کو تاثراتی کے بجائے زندگی کا ٹکڑا بنا کر پیش کرنے کی روایت جاری تھی۔ محمد عمر، نورالہیٰ صاحبان نے اندرسبھا کو اس عوامی روایت کا سلسلہ قرار دینے کے بجائے فرانسیسی اوپیرا اور لکھنؤ کی تہذیب پر یورپی اثرات سے عبارت قرار دیا ہے۔ گو عبدالحلیم شرر اور مسعود حسن رضوی دونوں اس سے منکر ہیں اور سین کی تقسیم، پردہ گرنے یا پردہ اٹھنے کی روایت کے نہ ہونے اور دیگر اسلوبیاتی اختلافات سے دلائل پیش کرتے ہیں۔ یوں بھی اندرسبھا ایشیائی مزاج اور تخلیقی اسلوب کی نمایندہ ہے جہاں تخیل سے ہم رشتہ اور پس منظر سے بے نیاز رہتا ہے۔

نقادوں نے ایشیائی فن پاروں کے درمیان چند مماثلتوں کا بار بار ذکر کیا ہے۔ ایشیا میں فن کسی فن کار کے انفرادی اور شخصی اظہار کا نام نہیں بلکہ بڑی حد تک STYLISED ہے یعنی اس کے فکری اور اسلوبیاتی سانچے، اجزائے ترکیبی، لفظیات اور ارکان تک بڑی حد تک متعین ہوتے ہیں۔ انفرادی فن کار کا کام یہ ہے کہ وہ مقررہ آئین و ضوابط کے مطابق مقررہ مضامین کو مقررہ لفظیات یا ارکان کے ساتھ ادا کر دے۔ اس کی ایک مثال جاپان کے ہائیکو، فارسی اردو کی غزل سے دی جا سکتی ہے۔ جاپان کا

نوہ ڈراما اور غزل قصیدے کا بھی یہی حال ہے۔ مضامین متعین ہیں۔ ارکان اور اسالیب طے ہیں۔ یہی صورت مصوری اور موسیقی کی بھی ہے۔ مثلاً ہندستانی مصوری میں راجپوت قلم یا کانگڑہ آرٹ، موسیقی میں راگ ہو یا راگنی، رقص میں کتھک ہو یا کتھا کلی سب کے موضوعات، اسالیب اور تکنیک متعین ہے اور اس میں صرف ردو بدل ممکن نہیں، صرف اس کی جزئیات میں کہیں کہیں آراستگی کی گنجائش ہے اور اسی میں انفرادیت پیدا کی جا سکتی ہے۔

ایشیائی آرٹ کی دوسری خصوصیت تخیل کا فراواں استعمال ہے جس کی بنا پر وہ آرٹ کو معروضی کے بجائے تخئیلی بنا دیتا ہے۔ ایشیا میں آرٹ حقیقت کی نقالی یا معروضی مصوری کو اپنا مقصد قرار نہیں دیتا بلکہ اس کو اپنے تخیل کی آمیزش کے ساتھ پیش کرتا ہے اسی لیے خارجی اشیا کی تصویروں میں مبالغہ اور تخیل کی رنگ آمیزی موجود ہوتی ہے اور اس حد تک ہوتی ہے کہ خارجی اشیا اور مناظر یا تو Surreal ماورائی سطح اختیار کر لیتے ہیں یا grotesque بدنما اور بھدی شکل لے لیتے ہیں۔

ایشیائی آرٹ کی ایک تیسری اہم خصوصیت پس منظر Perspective کا فقدان ہے۔ پس منظر کو برتنے کے بجائے خود کردار اور واقعات، اشیا اور کردار میں پس منظر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ جن اور پری، فوق فطری کردار اور عناصر اور سین کی تقسیم کے بجائے ایک ہی سطح پر مختلف مقامات کے منظر موجود ہونا یا ایک چکر لگا کر ہزاروں میل کا سفر طے کرنے کا تاثر دینا یا اسٹیج کے ایک ہی چبوترے پر ایک ہی وقت پری کا محل اور اس کے دوسرے کونے پر راجا اندر کا دربار دکھانا یہ سب کچھ اسی تخیل کی فراوانی اور پس منظر کے بغیر پیش منظر ہی سے پس منظر کا کام لینے کا ثبوت ہیں۔ مبالغہ تخیل کی فراوانی کا نتیجہ ہوتا ہے اور مبالغہ ایشیائی آرٹ کا بنیادی عنصر ہے۔

بہرحال ایشیائی آرٹ کا مزاج لے کر نوٹنکی اور رام لیلا اور کرشن لیلا کے عوامی رنگ روپ سے اثرات قبول کرتے ہوئے اندر سبھا کا فروغ ہوا جو محض ایک کتاب نہیں تھی بلکہ جیتا جاگتا اسٹیج ڈراما تھا اور وہ بھی ایک ڈراما نہیں بلکہ ڈرامے کی ایک روایت جو امانت اور مداری لال سے ہوتی ہوئی پارسی تھیٹر تک جا پہنچی۔ پھر آغا حشر نے اس روایت پر اپنی انفرادیت کی مہر لگا دی۔

آغا حشر کی روایت میں بھی تخیل اور مبالغے کی گھن گرج صاف سنائی دیتی ہے۔ جذبات ہیں کہ مکالموں میں زبان کا پیرہن جھاڑ کر ابلتے ہیں۔ شخصیتیں ہیں کہ بادلوں کی طرح گرجتی اور بجلی کی طرح کڑکتی ہیں۔ مکالموں کو اسٹیج سے الگ کر کے دیکھنا اور پڑھنا ممکن نہیں ورنہ وہ گلدان میں کاغذ کے پھول نظر آئیں گے۔

امتیاز علی تاج سے قبل اسٹیج کے اس کاروبار میں ادبیت پیدا کرنے کا خیال مرزا ہادی رسوا مولانا ظفر علی خاں اور بعض دوسرے مصنفین کو آیا تھا۔

یہ کوشش ڈرامے کا رشتہ اسٹیج سے توڑ کر پڑھے جانے والے ادب سے جوڑنے کی کوشش تھی۔ امتیاز علی تاج کا ڈراما انارکلی اس کوشش میں توازن پیدا کرنے میں کامیاب ہوا۔ انارکلی اردو کے شاہکار ڈراموں میں شمار کیا جاتا ہے۔

امتیاز علی تاج (۱۹۰۰ء تا ۱۹۷۰ء) شمس العلما سید ممتاز علی (۱۸۶۰ء تا ۱۹۳۵ء) کے صاحبزادے تھے جو سرسید کے دوست اور رسالہ تہذیب نسواں کے مدیر تھے۔ امتیاز علی تاج بچوں کے رسالے "پھول" کے مدیر کی حیثیت سے ادبی دنیا میں متعارف ہوئے۔ دارالاشاعت پنجاب کے کرتا دھرتا رہے اور تقسیم ہند کے بعد مجلس ترقی ادب کے ڈائرکٹر مقرر ہوئے۔ انھوں نے ڈراما انارکلی ۱۹۲۲ء میں لکھا جو دسمبر ۱۹۳۱ء میں چھپا۔ زمانہ وہ تھا جب ڈراما اسٹیج سے اپنا رشتہ توڑ کر ناول اور افسانے کی طرح پڑھی جانے والی صنف میں تبدیل ہو چکا تھا۔ خاموش فلم کی آمد آمد تھی، ریڈیو کا چلن بھی انارکلی کے چھپنے کے چند سال بعد ہی ہو گیا۔ انھوں نے اردو کے قدیم ڈراموں کے متن بھی تصحیح کے بعد شائع کیے لیکن انارکلی ہی کو ان کا کارنامہ قرار دینا چاہیے۔

انارکلی کی مقبولیت نے اردو دنیا کو بے حد متاثر کیا۔ ادب میں اس وقت رومانیت کا بول بالا تھا۔ ادب لطیف کی تحریک زوروں پر تھی۔ ایک طرف یہ رومانیت سجاد حیدر یلدرم کے افسانوں، نیاز کی نثر اور حجاب اسمٰعیل (جو بعد کو حجاب امتیاز علی) کے افسانوں میں تخیل کی رنگینی اور جذبے کی سرمستی کے سہارے نئی کیفیات کے اظہار کے لیے بڑی رنگین زبان ڈھونڈ رہی تھی اور ایک تخیلی فضا تعمیر کر رہی تھی، دوسری طرف اقبال کی شاعری میں اس سرمستی میں فکری توانائی اور جذبے کے جوش اور پریم چند کے افسانے، اس میں دیہات میں بکھری حقیقتوں کی عکاسی کے ذریعے انسان کے ذہنی ارتفاع اور ایثار و قربانی کے ذریعے حاصل ہونے والے باطنی نروان کے نئے امکانات تلاش کر رہے تھے۔ انارکلی میں رومانیت، وفور جذبات تخیل اور جذبے کی قوت اور ازلی جبلتوں کے ٹکراؤ کی شکل میں ابھرتی ہے۔

انارکلی انھیں رومانی روایات کا ایک حصہ ہے۔ رومانیت کی ایک خصوصیت ماضی سے گہرا لگاؤ اس کے شکوہ اور آراستگی سے وابستہ بھی ہے، جذبے کا وفور، تخیل کی رنگا رنگی بلکہ ایک طریقے پر تخیل کو طرز زندگی سمجھ کر اسے اختیار کرنا بھی رومانیت کی پہچان ہے۔ انارکلی میں یہ سب کچھ ہے۔ اسی بنیاد پر اگر انارکلی کو اسٹیج ڈرامے کے اعتبار سے کسی ایک اسلوب میں شامل کیا جائے گا تو وہ رومانی میلو ڈرامے کا اسلوب ہوگا جہاں تخیل اور دردمندی کے عناصر دوسرے عناصر پر غالب ہیں۔

سب سے پہلے یہ سوال سامنے آتا ہے کہ انارکلی کو ڈراما کہا بھی جا سکتا ہے یا نہیں؟ ڈراما وہ ہے جو اسٹیج ہو سکے یا ڈراموں کے مختلف اصناف کے قواعد و ضوابط کے مطابق ہے یعنی اگر ریڈیو ڈراما ہے تو ریڈیو پر پیش کیا جا سکے۔ اسٹیج ڈراما ہے تو اسٹیج

پر پیش کیا جا سکے۔ جن لوگوں کے سامنے دورِ قدیم کا حقیقت پسندانہ اسٹیج ہے جس میں ڈرامے کے روایتی اسٹیج کی ضروریات کے مطابق اسٹیج ہوتا اور مختلف مناظر کا باقاعدہ پردہ گرنے اور اٹھنے اور پراپرٹی (یعنی اسٹیج پر موجود سازو سامان) میں مناسب تبدیلی ہونا لازم ہے۔ ان کے نزدیک انارکلی اسٹیج نہیں کیا جا سکتا لیکن آج کا اسٹیج ان قیود سے آزاد ہو چکا ہے۔ اب اسٹیج بڑی حد تک علامتی بن گیا ہے اور ڈراما اسٹیج پر پیش کرتے وقت در و دیوار کے نقش و نگار کو من و عن پیش کرنا ضروری نہیں، اس لیے کم سے کم اس اعتبار سے انارکلی پر نکتہ چینی بے جا ہوگی۔ اب صرف اس کے مکالموں کی طوالت اور ان مکالموں میں گہری رومانی جذباتیت کی غیر معمولی زیادتی پر اعتراض کیا جا سکتا ہے جو کسی حد تک صحیح بھی ہے مگر حقیقت یہ ہے کہ یہ معاملات محض ایک باصلاحیت ہدایت کار کے لیے چیلنج کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کی بنا پر انارکلی کو ڈرامائی تکنیک کے اعتبار سے رد نہیں کیا جا سکتا۔ انارکلی نہ صرف کامیابی سے اسٹیج کیا جا سکتا ہے بلکہ ایک باتخیل ہدایت کار اس کے طویل مکالموں کی رومانیت کو بھی نئی کشش دے سکتا ہے۔

دراصل ڈرامے کا بنیادی مسئلہ اس کی تشریح اور توجیہہ کا ہے۔ ہر اچھا ڈراما مختلف پہلوؤں سے پڑھا اور پیش کیا جا سکتا ہے اور ایک ذہین ہدایت کار ڈرامے کے اندرونی ربط کا پتہ لگانا چاہتا ہے جس کی مدد سے ڈرامے کی تسلی بخش توجیہہ کی جا سکتی ہو۔ ہدایت کار کی توجیہہ مختلف ہو سکتی ہے اور اس توجیہہ کے مطابق ڈرامے کی پیش کش کا سارا انداز اور کم سے کم کلیدی مکالموں کی ادائیگی کا طرز بدل جاتا ہے۔

ڈرامے کی توجیہہ تمام تر اس پر منحصر ہے کہ پڑھنے والے (یا ہدایت کار) کے نزدیک ڈراما کس مرکزی آویزش (یا تناؤ) پر قائم ہے اور اس آویزش کو ڈراما نگار نے کس پیرایے میں اور کس شکل میں حل کیا ہے۔ انارکلی کے سلسلے میں بھی یہی سوال بنیادی ہے۔ انارکلی کی بنیادی آویزش کیا ہے۔ اور کن عناصر کے درمیان ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ انارکلی المیہ ڈراما ہے اور المیہ ڈرامے کی ایک پہچان یہ بھی ہے کہ اس میں ان کرداروں کو شکست ہوتی ہے جن کو دیکھنے والوں اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں حاصل ہوں اور جو ڈراما نگار کے نزدیک نیکی اور بھلائی کے نمایندے ہوں ـــ انارکلی کردار، انارکلی کا المیہ ہے لیکن اسی کے ساتھ ساتھ وہ اکبر اعظم کا المیہ بھی ہے۔ کنیز انارکلی بے شک اس المیہ کی قیمت اپنی جان سے چکاتی ہے اور زندہ دیوار میں چن دی جاتی ہے، مگر ڈرامے کا خاتمہ اس واقعہ پر نہیں ہوتا۔ بلکہ شہنشاہ اکبر کے اس مکالمے پر ہوتا ہے۔

"...... وہ (اکبر) بادشاہ ہے تو تیرے لیے، مزدور ہے تو تیرے لیے، وہ قاہر اور جابر بھی ہے تو تیرے لیے۔ وہ تیرا غلام ہے اور میرے جگر گوشے غلاموں سے غلطیاں بھی ہو جاتی ہیں۔"

اس کے بعد کے مکالمے جو رانی اور سلیم کے ہیں صرف المیے کے اس گہرے تاثر کو گہرا

سا کم کرنے اور تسکین کا ایک پہلو ابھارنے کے لیے ہے۔ دراصل انھیں آخری چند مکالمات سے یہ تاثر قائم ہوتا ہے کہ انارکلی مرکر بھی فتح یاب ہوئی ہے اور اس کی قربانی ان معنوں میں رائیگاں نہیں گئی کہ سلیم کے والدین کو نہ صرف اپنی غلطی کا احساس ہوا بلکہ اس کا بھی اندازہ ہوا کہ سلیم کو انارکلی سے کتنی شدید محبت تھی اور اس کے ان جذبات کو ٹھیس پہنچا کر انھوں نے کیسی زبردست بھول کی ہے جسے وہ صرف ہوس کا ایک گزر جانے والا بگولا سمجھ رہے تھے وہ پوری شخصیت کو منور کرنے والا جلوۂ طور تھا جو انارکلی کے قاتلوں تک کو عرفان کی نئی رو سے آشنا کرا گیا۔

لہٰذا انارکلی کی بنیادی آویزش کو کم سے کم چار پہلوؤں سے دیکھا جا سکتا ہے۔
(۱) کنیز انارکلی کی باطنی کشمکش۔ جو ایک کنیز اور ایک عورت کے درمیان ہے۔
(۲) انارکلی اور اکبر کی کشمکش۔
(۳) سلیم کی انارکلی کے حصول کے لیے اکبر کے خلاف کشمکش
(۴) شہنشاہ اکبر اعظم اور سلیم کے باپ اکبر کے درمیان کشمکش

ہر نقطۂ نظر سے ڈرامے کی پیش کش مختلف ہوگی۔ پہلی اور چوتھی صورت میں ڈراما بڑی حد تک باطنی کیفیات سے عبارت نفسیاتی ڈراما بن جائے گا جب کہ دوسری اور تیسری صورت میں رومان (یہاں مراد رومانیت سے نہیں ہے) غالب رہے گا۔ باقی تمام کردار اور ان کے مکالموں کی اہمیت اور ان مکالموں میں کسی ایک لفظ کو زور دینے کے لیے انتخاب کرنے کا مسئلہ سب کچھ ڈرامے کی سی بنیادی توجیہہ پر منحصر ہوگا۔

سوال کیا جا سکتا ہے کہ ان میں سے کون سی توجیہہ صحیح ہے یا مصنف کے نزدیک ڈرامے کی جو توجیہہ تھی صرف اسی کو پیش نظر رکھا جائے اور باقی توجیہات کو نظر انداز کر دیا جائے۔ آرٹ کے دلفریب ابہام کا ایک حسین پہلو یہ بھی ہے کہ اس میں حقیقتیں پہلو بہ پہلو اور پرت اندر پرت بیک وقت اور ساتھ ساتھ قائم رہتی ہیں۔ مثلاً یہ بات اچھی طرح جان کر بھی کہ یہ قصہ فرضی ہے اور انارکلی نام کی کنیز کے عشق میں شہزادہ سلیم (جس کا کردار فرضی نہیں ہے) کبھی بیتلا نہیں ہوا اور تاریخ میں اس رومان کا کوئی ثبوت نہیں ہے۔ ہم کو انارکلی ڈرامے کی جمالیاتی انبساط میں کوئی کمی محسوس نہیں ہوتی۔ امتیاز علی تاج نے اپنے دیباچے میں واضح طور پر لکھا ہے:

"جہاں تک میں تحقیق کر سکا ہوں تاریخی اعتبار سے یہ قصہ بے بنیاد ہے۔"

مگر ڈراما پڑھنے یا دیکھنے والا اس کے آگے اپنی طرف سے ایک سوالیہ نشان لگاتا ہے۔

"میں کیا کروں، میرے لیے یہ ڈراما تاریخ نہیں ہے تاریخی واقعات کی صحت کی فکر مجھے تاریخ پڑھتے وقت ہوتی ہے۔" اسی طرح یہ جانتے ہوئے بھی کہ ڈرامے کے مصنف نے ڈراما لکھتے وقت اس کی کون سی توجیہہ پیش نظر رکھی تھی۔ آج کا ہدایت کار اس پر مجبور نہیں ہے کہ اسی توجیہہ کے مطابق پیش کرے یا کسی اور توجیہہ کے مطابق ڈرامے

کو پیش کرے۔ جیسے غالب کے کسی شعر کو جو بہ ظاہر عشقیہ معلوم ہوتا ہے آج کا پڑھنے والا آسانی سے سیاسی سیاق و سباق میں استعمال کرتے وقت یہ نہیں سوچتا کہ غالب نے اس شعر کی یہ توجیہہ نہیں کی تھی۔

امتیاز علی تاج کے نزدیک ڈرامے کی بنیادی نوعیت یہ ہے:

"میرے ڈرامے کا تعلق محض روایت سے ہے۔ بچپن سے انار کلی کی فرضی کہانی سنتے رہنے سے حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی کا جو ڈراما میرے تخیل نے مغلیہ حرم کی شوکت و تجمل میں دیکھا اس کا اظہار ہے۔ اب تک جن لوگوں نے اسے سنا ان کا اس امر پر اختلاف ہے کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انار کلی کی ہے یا اکبر اعظم کی لیکن انار کلی میں اتنی دل آویزی ہے کہ نام تجویز کرتے وقت کسی دوسرے امر کو ملحوظ رکھنا میرے لیے ناممکن تھا۔"

اس بیان کے تین حصے زیر بحث موضوع کے لیے اہم ہیں۔ ایک یہ کہ یہ ڈراما مصنف کے نزدیک حسن و عشق اور ناکامی و نامرادی کا ڈراما ہے۔ دوسرے یہ کہ مصنف کے ذہن میں اس ڈرامے کی ایک بہت کشش "مغلیہ حرم کی شوکت و تجمل" کی وجہ سے ہے اور اس پس منظر کو ڈرامائی کیفیات سے ابھارنے اور ڈرامے کے جمالیاتی تاثر کو گہرا بنانے کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ تیسری اتنی بات خود مصنف کے ذہن میں بھی واضح نہیں ہے کہ یہ ٹریجڈی سلیم اور انار کلی کی ہے یا اکبر اعظم کی۔ اس صورت میں توجیہہ کی گنجایش کو زیادہ جواز مل جاتا ہے۔ البتہ اس بیان کے بعد اس ڈرامے کی ایک اور جہت سے پیش کش کا راستہ ہموار ہو جاتا ہے۔ "مغلیہ حرم کی شوکت و تجمل" کو پیش کرنے والا Costume Play کی حیثیت سے بھی اس ڈرامے کو پیش کرنا ممکن ہے۔

انار کلی کا مرکزی تصور عشق کے ذریعے سماجی ناہمواری کے خلاف احتجاج۔ یہاں عشق گویا اثبات ذات ہے۔ پرانی قدروں سے ٹکرا کر فرد کبھی کبھی پاش پاش ہو جاتا ہے لیکن یہی ٹکرانا اور پاش پاش ہو جانا نہ صرف اس کی ذات کا تاریخی اور تاریخ ساز مقدر ہوتا ہے بلکہ اس کی شخصیت کی تکمیل کرتا ہے۔ کیوں کہ وہ مٹ کر بھی تہذیب کے راستے کے پتھروں کو تھوڑا بہت ہٹانے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ انار کلی اسی قسم کا ڈراما ہے اور اس کی ہیروئن اسی قسم کی شخصیت ہے۔ انار کلی کے اس مرکزی تصور اور ڈرامے کے مرکزی اسلوب (رومانی میلو ڈراما) کا تعین کر لینے کے بعد اس کی پیش کش کے طریقے پر غور کرنا چاہیے۔

اسٹیج کے نقطۂ نظر سے انار کلی کی ساری کشش اس کے تہذیبی منظر میں ہے۔ کردار کو مسخ کیے بغیر یا اسے ماورا بنائے بغیر پس منظر کا اس قدر قوت اور تابناکی سے اردو ڈرامے میں استعمال نہیں ہوا ہے۔ ثمن برج، مغلیہ محلات کی اندرونی فضا، لباس، تفریحات (شطرنج، رقص اور موسیقی) غرض مغلیہ تہذیب کی ساری رنگینی اور آرستگی ابھر کر ڈرامے کے مختلف عناصر کو معنویت بخش دیتی ہے اور اس کے اثرات اور کرداروں کے رومانی مزاج کو

اور زیادہ بھر پور کر دیتی ہے۔ ڈراما انارکلی اسی پس منظر میں پیش کیا گیا ہے۔
عشق کو سماجی ناہمواریوں کے مقابل صف آرا کر کے تاج نے اقدار کی کش مکش کو انارکلی کا بنیادی تصور بنا دیا ہے اور اسی تصور کو پیش کرنے کے لیے انھوں نے اکبر اور سلیم کے متوازی اور متصادم کردار ڈھالے ہیں اور انھی کش مکش سے واقعہ اور اس کی مرکزی کشمکش حاصل کی ہے۔ اکبر ایک ایسا شہنشاہ ہے جس نے متحدہ قومیت کا تصور پیش کیا اور اسی تصور پر اپنی سلطنت کی بنیاد رکھی اور ایک ایسے جانشین کا خواب دیکھا جو اس کی اس وراثت کو تکمیل تک پہنچائے گا اور متحدہ قومیت کی بنیاد پر قائم مغلیہ سلطنت کی جڑیں مضبوط کرے گا۔ اس کا جانشین سلیم اس کے برخلاف ایک ایسا رومانی حسن پرست اور خوابوں میں کھویا ہوا شہزادہ ہے جس کے لیے ایک لمحۂ حسین پر سلطنتیں قربان کی جا سکتی ہیں، جو اپنے جذبے اور تخیل کی دنیا کا فرماں روا ہے اور اس فرماں روائی کے آگے ہندستان کا تخت و تاج ہیچ ہے۔ ان دونوں بھر پور اور توانا شخصیتوں کے ٹکراؤ کا بہانہ بن جاتی ہے انارکلی جس کی معصومیت سادگی اور خواب پرستی نے سلیم کو اس طرح جیت لیا کہ وہ ایک کنیز انارکلی کو پانے کے لیے شہنشاہ ہندستان کی بے پناہ قوت سے جا ٹکرایا اور اسی جذباتی طوفان سے خود تو محفوظ نکل آیا لیکن اس کی سزا کنیز انارکلی کو زندہ دیوار میں چن کر جھیلنی پڑی۔ اس کے پیچھے ایک اور طاقت ور مگر گھناؤنا کردار کنیز دل آرام کا ہے جو ذاتی ہوس اور لالچ کی خاطر سلیم کو نہ حاصل کر پانے کی قیمت انارکلی کے خلاف سازش کر کے چکاتی ہے اور اس طرح ڈرامے کی پوری کہانی چار واضح اور بھر پور کرداروں کی کشمکش سے انجام پاتی ہے۔

ڈراما انارکلی المیہ ہے لیکن اس کے المیہ انجام کے محرکات کیا ہیں؟ آخر سلیم اور انارکلی اپنی محبت میں کامیاب کیوں نہیں ہوتے؟ ان کے اس المناک انجام کا سبب محض دل آرام اور شہنشاہ اکبر ہیں لیکن یہ بھی نہ بھولنا چاہیے کہ انارکلی میں المیہ کے ہیروئن کی بنیادی خصوصیات موجود ہیں۔ بریڈلے نے شیکسپیر کے ہاں المیہ کے تصور پر بحث کرتے ہوئے واضح کیا ہے کہ المیہ کے مرکزی کرداروں میں شخصیت کی عظمت اور برتری لازمی طور پر پائی جاتی ہے۔ عام پڑھنے والا المیہ کے مرکزی کردار کو اپنے سے برتر جانتا ہے، اس کی قدر کرتا ہے اور اس سے متاثر اور مرعوب ہی نہیں ہوتا اس سے محبت کرنے لگتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جائے کہ المیہ کے مرکزی کردار کی شخصیت عام شخصیتوں سے کہیں زیادہ مرتب اور مربوط و منضبط ہوتی ہے جس کے معنی محض یہ ہیں کہ وہ اپنی شخصیت کے مختلف جذبات احساسات اور افکار و اقدار کو اس طرح ترتیب دینے میں دوسروں سے زیادہ کامیاب ہوتا ہے۔ ہم میں سے ہر شخص کو ایک ہی وقت میں سماج میں کئی کردار ادا کرنے ہوتے ہیں۔ ہم اپنے خاندان کے ایک فرد بھی ہیں اپنے شہر کے شہری بھی، اپنے ملک کے باسی بھی ہیں اور اپنے دفتر میں کام کرنے والے اسامی بھی۔ اکثر یہ

بھی ہوتا ہے کہ ہماری ایک حیثیت ہماری دوسری حیثیت سے ٹکرا جاتی ہے اور ایسی صورتوں میں ہماری پوری شخصیت میں ہیجان برپا ہو جاتا ہے۔ ہم اپنے اقدار کو مرتب اور منضبط نہیں کر پاتے اور ہمارا مرتبہ نظام اقدار یا ہمارے اقدار کی ترجیحات ڈانواڈول ہو جاتی ہیں۔ ابتدا میں المیہ کا مرکزی کردار کہیں زیادہ مرتب اور منضبط ترجیحات اقدار یعنی زیادہ منظم شخصیت کے ساتھ ابھرتا نظر آتا ہے اور ہماری محبت کا سزاوار ٹھہرتا ہے۔

ارسطو سے لے کر بریڈلے تک المیے کے سبھی نقاد اس بات پر زور دیتے آئے ہیں کہ المیہ کا سبب بننے والا واقعہ خود المیہ کا شکار بنتے والے کردار کی شخصیت سے پیدا ہونا چاہیے اور اس کی اپنی کمزوری یا غلط فہمی یا عمل کا نتیجہ ہونا چاہیے حادثہ یا اچانک سانحہ نہیں ہونا چاہیے جس پر کردار کا کوئی قابو ہی نہ ہو کیوں کہ اس صورت میں دیکھنے اور پڑھنے والوں کی ہمدردیاں کردار پر مرتکز نہ ہوں گی۔ انارکلی میں المیہ کا سبب بننے والا واقعہ ہے۔ انارکلی اور سلیم کی محبت اور اس محبت میں مرکزی المیہ موڑ منظر چہارم میں شیش محل کے جشن نوروز سے آتا ہے۔ کنیز انارکلی کے المیہ کا راز اس کی خواب ناکی، تصور پرستی اور معصومیت ہے جس کی جھلک ہمیں پہلے منظر میں مل جاتی ہے۔

اور یہاں ڈراما انارکلی میں خود کنیز انارکلی کے تصور عشق سے بحث کرنا لازم ہے۔ ڈراما انارکلی کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ عشق کے تین واضح تصور پیش کرنے کے بعد عشق کا ایک ایسا تنزیہی، اعلا اور پاکیزہ تصور پیش کرتا ہے جو دیکھنے یا پڑھنے والے کو ارفع سطحوں پر پہنچا دیتا ہے۔ عشق کا ایک تصور دل آرام نے پیش کیا ہے جس میں لالچ اور ملکیت کا جذبہ ہے جس کے سرے جنسی استحصال اور حب جاہ سے ملتے ہیں۔ دل آرام سلیم کو اس لیے چاہتی ہے کہ وہ جوان ہے اور شہزادہ ہے اور شہزادگی اس کے نزدیک سلیم کے حسن و شباب سے بھی زیادہ اہمیت رکھتی ہے۔ دل آرام کا عشق ایثار نہیں استحصال سکھاتا ہے۔ وہ قبضہ کرنا چاہتی ہے سپردگی نہیں جانتی اس کے نزدیک عشق محض حاصل کر لینے کا نام ہے۔

اس کے پہلو بہ پہلو سلیم کا عشق ہے جس میں حسن پرستی اور جمال دوستی شامل ہے۔ یہاں بھی عشق مکمل طور پر شخصیت پر حاوی ہو جانے والا پرشور جذبہ ہے۔ ایک ایسی اندھی قوت ہے جو مکمل طور پر سرشار کرتی ہے سلیم کا عشق جمالیاتی تجربہ ہے اور اس میں کھو کر وہ سب کچھ بھلا دیتا ہے۔ سلیم کا عشق بلند پہاڑوں سے گرنے والا جھرنا ہے۔ پرشور، پرشکوہ اور خوش منظر۔

مگر انارکلی کے لیے عشق ان دونوں کے برخلاف محض خواہش یا جذبہ نہیں بلکہ پوری زندگی ہے۔ ایک تہذیبی قوت ہے جو استحصال اور کامرانی کی طرف، سپردگی اور ایثار کی طرف لے جاتی ہے۔ انارکلی سلیم کو اس لیے نہیں چاہتی کہ وہ شہزادہ ہے بلکہ اس لیے چاہتی ہے کہ اس سے والہانہ شیفتگی اسے مجبور کرتی ہے عشق یہاں وسیلہ نہیں مقصد ہے۔

اگر وسیلہ ہے تو تکمیلِ ذات اور تہذیبِ ذات کا۔ انارکلی کا یہی سماوی تصورِ عشق ہے جو ڈرامے کو قوت اور خواب آگیں کیفیت عطا کرتا ہے۔

انارکلی کے تصورِ عشق کی نرمی، شائستگی، لطافت اور سپردگی کو کہیں بھی امتیاز علی تاج نے نظر انداز نہیں ہونے دیا ہے۔ اس کی طرف مناسب اشارے کر کے ذہن کو منتقل کرنے کے انسانی رفاقت اور ہمدردی کے اس عظیم تر تصورِ عشق سے ملتے جلتے مگر رتبے میں اس سے کہیں کم تر جذبوں کی نمائندگی ثریا اور بختیار کرتے ہیں جو ہر موڑ پر ڈرامے کو سہارا دیتے چلتے ہیں۔ بختیار اپنی گرمجوشی، رفاقت اور پُرخلوص ہمدردی کے ساتھ ہلکا پھلکا مزاج کے حاشیے بھی فراہم کرتا جاتا ہے۔ یہ دونوں کردار ضمنی ہیں مگر سلیم اور انارکلی کے کرداروں کو واقعیت اور نکھار بخشنے میں ان کی بڑی اہمیت ہے۔ پھر یہ دونوں مناسب جذباتی فضا پیدا کرتے ہیں اور انارکلی کے پاکیزہ جذبۂ عشق (جس کے لیے جذبے کا لفظ شاید غیر ضروری حد تک شوخ و شنگ ہے) کو پوری نزاکت اور پس منظر کی تابناکی کے ساتھ ابھارتے ہیں۔

یہاں یہ ذکر کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اس قسم کے نازک اور لطیف عشق کا تصور اردو ڈرامے تو کیا اردو ادب میں بھی کم یاب ہے۔ انارکلی کا جذبۂ محبت اسی قسم کے پاکیزہ وحش جذبات میں سے ہے جو ایثار، قربانی اور تہذیبِ نفس کی طرف رہنمائی کرتے ہیں اور بلند آہنگ اور پُرشکوہ ہونے کے بجائے خاموش اور مدھم انداز سے آپ اپنی آگ میں جلنا سکھاتے ہیں۔ ڈراما انارکلی کی ساری حیاتی قوت اسی نرم آہنگ اور مدھم آگ کی بنا پر ہے جیسے مصنف کے فنکارانہ ربط و ترتیب نے کلاسیک کا درجہ عطا کر دیا ہے۔

فضا کے پیدا کرنے کے لیے ڈراما نگار کئی تدبیریں کرتا ہے۔ ڈراما انارکلی میں تاج نے لباس، موسیقی، نغمے اور مکالموں کے شکوہ کے علاوہ فنِ تعمیر سے بہت کام لیا ہے۔ یہ محض اتفاق نہیں ہے کہ تاج نے ہر منظر کے ابتدا میں عمارتوں کی خاص تفصیل دی ہے اور مغلیہ طرزِ تعمیر کے طاق، محراب، ستون اور محلوں کے مناظر سے کرداروں کا سا کام لیا ہے اور یہ پوری فضا خود انارکلی کے تصورِ عشق سے ہم آہنگ ہوتی معلوم ہوتی ہے۔ جو روحانیت تصورِ عشق میں جاری و ساری ہے وہی در و بام کو جگمگاتی ہے اور یہی مکالموں کے لفظ لفظ میں اندھیرے جنگل کے قلب میں روشن مشعلوں کی طرح دہکتی ہے۔ مکالموں کا یہ رنگ کیسی وارفتگی سے معمور ہے اس کا اندازہ لگانے کے لیے صرف دو اقتباسات ہی کافی ہوں گے۔ ایک سلیم کی خود کلامی ہے؛

"راوی کے دل شاد ملاح! تو کیوں نہ گائے۔ لہریں نیند میں بہہ رہی ہوں اور کشتی اپنے آپ چلی جا رہی ہو، پھر بھی نہ گائے؛ تو کیا جانے جب وقت کی ندی بہتے بہتے سست پڑ جاتی ہے اور امید ساتھ چھوڑ دیتی ہے تو کیا ہوتا ہے۔ جا عشق زار لہروں پر گاتا ہوا چلا جا اور خوش ہو کہ تو شہزادہ

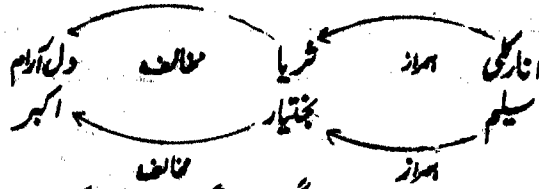
جہیں ورنہ سنگ مرمری چھتوں کے نیچے اور بھاری بھاری پردوں کے اندر
تیرے گیت بھی دبی ہوئی آہیں ہوتے۔"

دوسرا اقتباس زنداں میں انارکلی کی خود کلامی کا ہے :

"ٹوٹ جا نیند ٹوٹ جا۔ میں تھک گئی۔ سانس ختم ہو جائے گی۔ مر جاؤں گی۔ یہیں۔ نیند میں۔ پھر کیا ہوگا ...... صاحب عالم۔ مجھے جگا دو۔ جہاں سو رہی ہو رہ اس جگہ۔ میرے سینے پر سر رکھ دو ۔ میری بھنچی ہوئی مٹھیاں کھول دو۔ مجھے آواز دو۔ آہستہ سے۔ دل کی دھڑکن میں۔ سانس کی گرمی میں۔ کوئی سن نہ لے۔ صرف میں سنوں۔"

یہ اسلوب پورے ڈرامے پر چھایا ہوا ہے اور اسے قوت اور تابناکی عطا کرتا ہے۔
ان خود کلامیوں کے علاوہ جو شاید امتیاز علی تاج کے شگفتہ رومانی طرز تحریر کے نمائندہ اور موثر نمونے کہے جا سکتے ہیں، مصنف کی فنکاری ان مکالموں اور ان صورت حالات کی عکاسی میں ظاہر ہوئی ہے جو مختلف کردار خود اپنی زبان میں اپنے مزاج کے مطابق اور صورت حال کے تقاضوں کے مطابق بے محابا اور بلا تکلف گفتگو کرتے ہیں اور اس ضمن میں انارکلی کا پہلا منظر نہایت کامیاب اور موثر ہے۔ تاج نے مغلیہ محل کے اندر کنیزوں کی شب و روز کی تمثیل کے ذریعے بازیافت کی ہے۔ پھر ان کنیزوں کے مزاج اور کردار کو ان کی شخصیتوں کے مطابق احساسات اور مکالمات کے ذریعے ظاہر کیا ہے :

دل آرام : اے ہے توبہ! کیسا گلا پھاڑ پھاڑ کر گا رہی ہیں۔ کان پڑی آواز نہیں سنائی دیتی۔
مروارید : دوپہر میں دو گھڑی کا آرام بھی تو کم بختوں نے حرام کر دیا ہے۔
زعفران : ہم تمھیں کیا کہہ رہے ہیں۔
مروارید : صرف تمھارا گھر کا سر پر اٹھا رکھا ہے۔ بات کرنی دشوار کر دی ہے۔ ابھی بجاری کچھ کہہ نہیں رہی ہیں۔
زعفران : پھر جسے باتیں کرنی ہیں کہیں اور جا بیٹھے۔
عنبر : مگر یہ تان سین کی بچی گائیں گی ضرور۔
زعفران : منہ سنبھال کے بات کر عنبر۔ واہ۔ بڑی آئی کہیں کی گالیاں دینے والی۔ تو ہی لگتی ہوگی تان سین کی کوئی ہوتی سوتی۔

مکالموں کا ایک دوسرا پہلو ان کی اندرونی ترتیب اور باطنی تدریجی ارتقا میں ہوتا ہے جسے صوتی اور معنوی توازن کا نام دیا جا سکتا ہے۔ توازن انارکلی میں محض مکالموں کی حد تک ہی نہیں، کرداروں کے انتخاب اور ان کے تقابل اور ترتیب میں بھی ظاہر ہوا ہے مثلاً یہاں مزاج اور کردار کے اعتبار سے اور صورت حال یہ ہے :

اسی اندرونی Symmetry اور ہم آہنگی کو ہر جگہ برقرار رکھا گیا ہے جو مناظر کی ترتیب میں بھی نمایاں ہے۔ خیر مناظر کے اندرونی ربط پر غور کرنے سے قبل مکالموں کے اندرونی ربط کی ایک جھلک دیکھ لینا لازم ہے۔ ڈرامے میں مکالموں کا ایک سلسلہ اپنا آغاز، اپنا نقطۂ عروج اور اپنا نقطۂ اختتام ہوتا ہے۔ اس لحاظ سے ہر ٹکڑا اپنے طور پر خود وحدت بھی ہے اور وحدت کا حصہ بھی۔ اپنے آپ میں وحدت ہونے کے لحاظ سے اس کا اپنا اندرونی ارتقائی سلسلہ ہوتا ہے۔ ہر مکالمہ دوسرے مکالمے میں اظہار پاتا ہے، سیاق و سباق فراہم کرتا ہے، آواز کے اتار چڑھاؤ، لہجے اور میناتی نظام کے اعتبار سے تطابق اور تخالف قائم کرتا ہوا یہ اپنے ارتقا تک پہنچتا ہے اور اپنی قوس قزح جیسی ست رنگی نوعیت حاصل کر لیتا ہے۔ انارکلی کے مکالمے ان وحدانی سانچوں سے خالی نہیں ہیں۔ مثلاً یہ ٹکڑا اپنے طور پر اس وحدت کا ثبوت ہے:

سلیم : کہاں چلیں، بات سنو۔
زعفران : پھر اس کو بھیج دے۔ بھیجیے یہاں سے۔
سلیم : وہ تمھیں کیا کہہ رہی ہے۔
ستارہ : اب تو یہ نکلوائیں گی ہی ہمیں۔ ادھر انارکلی نے سر پر چڑھا رکھا ہے ادھر آپ نے منہ لگا رکھا ہے۔ جو نہ کریں تھوڑا ہے۔
سلیم : افوہ تو انارکلی بھی تم سے بے تکلف ہیں۔ ثریا تو کہتی تھی وہ کسی سے بات نہیں کرتی
زعفران : تو حضور آدمی دیکھ کر ہی بات ہوتی ہے۔
ستارہ : ہاں ان میں بڑے چاند جڑے ہیں۔
زعفران : پھر کیا نہیں بھی؟
سلیم : تو تم سے کیا باتیں کرتی ہیں وہ؟
زعفران : اب کوئی باتیں مقرر تو ہیں نہیں۔ سبھی طرح کی باتیں ہوتی ہیں۔
سلیم : خوب خوب۔ غرض کہ بہت محبت ہے تم کو انارکلی سے۔
زعفران : اے مجھی کو کیا۔ کون سا بھلا آدمی محلسرا میں ہے جو انھیں نہ چاہتا ہو۔
سلیم : تو ہم نہیں بھلے آدمی زعفران۔
ستارہ : گھبرا کیوں گئیں۔
زعفران : اب حضور کی۔ حضور کی تو۔ میں نے تو محلسرا۔ توبہ توبہ اے حضور میں تو اس

کلموہی کے جانے کو کہہ رہی تھی۔
ہر مکالمہ دوسرے مکالمے کی طرف رہنمائی بھی کرتا ہے اور اس کے لہجے کے اعتبار سے تخالف پیدا کرتا چلتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ رومانیت کے غلبے کی بنا پر تاج نے مکالموں کو غیر ضروری طول دے دیا ہے اور ان طویل مکالموں میں جذباتیت بہت زیادہ غالب آگئی ہے لیکن اس کمزوری کے باوجود شاید انارکلی کو اردو کا بہترین ڈراما قرار دینا مبالغہ نہ ہوگا۔

انارکلی کے اسٹیج کیے جانے کی دقتوں کا اکثر ذکر کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں بعض ناقدین کرام یہاں تک کہہ جاتے ہیں کہ اسے اسٹیج کیا ہی نہیں جا سکتا اور یہ ڈراما دراصل اسٹیج کے تقاضوں کے مطابق نہیں ہے۔ سین چھوٹے چھوٹے ہیں اور جلد تبدیل کرنے پڑتے ہیں۔ مکالمے طویل ہیں۔ پراپرٹی (یعنی اسٹیج کا سازو سامان۔ فرنیچر، پردے، سیٹ وغیرہ) اور لباس جلد جلد تبدیل کرنے پڑتے ہیں۔ واقعاتی پہلو کم ہے۔ اسٹیج پر باتیں بہت ہوتی ہیں اور عمل کچھ نہیں ہوتا یا بہت کم ہوتا ہے۔ واقعات بہت دیر میں رونما ہوتے ہیں۔ یہ سبھی اعتراضات کم و بیش درست بھی ہیں لیکن یہ سب اعتراضات مل کر بھی اسے اسٹیج کے تقاضوں کے دائرے سے باہر نہیں کرتے خصوصاً آج کے دور کے اسٹیج کے جس میں اب سیٹ اور پراپرٹی کی پرانی جکڑ بندیوں کی جگہ اشاراتی اسٹیج نے لے لی ہے۔

ابھی چند سال میں انارکلی کو دوبارہ اسٹیج پر دیکھنے کا اتفاق ہوا۔ پنجابی یونیورسٹی پٹیالہ میں ڈاکٹر سرجیت سنگھ سیٹھی نے اسے پٹیالہ میں اسٹیج کیا اور اسٹیج پر صرف تین خاص وضع کے تھمبے تھے جن کی مدد سے اس اسٹیج کو کبھی مثمن برج، کبھی اکبر کی خواب گاہ اور کبھی زندان میں تبدیل کر دیا جاتا تھا۔ ایک کنارے پر فصیل نما سیٹ کا Suggestive ساٹکڑا تھا اور بس! ـــــ ڈراما نہایت موثر اور کامیاب تھا۔ حتی الامکان تاج کے سبھی مکالموں کو جوں کا توں قائم رکھا گیا تھا۔ دوسری بار ایوانِ غالب دہلی کے اسٹیج پر عزیز قریشی نے اسے روایتی سیٹ کے ساتھ پیش کیا۔ اس میں چمک دمک زیادہ تھی۔ تاج کے طویل مکالموں میں بھی کچھ کتر بیونت کی گئی تھی اور ڈرامے کا مجموعی تاثر مجروح ہو گیا تھا۔ مگر ان دونوں پیش کشوں سے یہ ضرور ظاہر ہوا کہ انارکلی نہ صرف اسٹیج کے جدید تقاضوں کے خلاف نہیں ہے بلکہ ان تقاضوں کو پیش نظر رکھ کر کوئی اچھا اور ذہین پروڈیوسر اسے نہایت موثر ڈھنگ سے اسٹیج پر پیش کر سکتا ہے اور آج بھی انارکلی ایک جیتے جاگتے فن پارے کی حیثیت سے صرف پڑھنے والوں ہی کے لیے اسٹیج پر ڈراما دیکھنے اور اس سے لطف و انبساط حاصل کرنے والوں کو سرشار کر سکتی ہے۔ ضرورت یہ ہے کہ اس فن پارے کو محض ادبی شہ پارے ہی کی طرح پڑھا اور پرکھا نہ جائے بلکہ اسٹیج ہونے والے ڈرامے کے سبھی رموز و آداب کے ساتھ مطالعہ کیا جائے۔

ISBN 978-81-7587-463-3

₹ 70/-